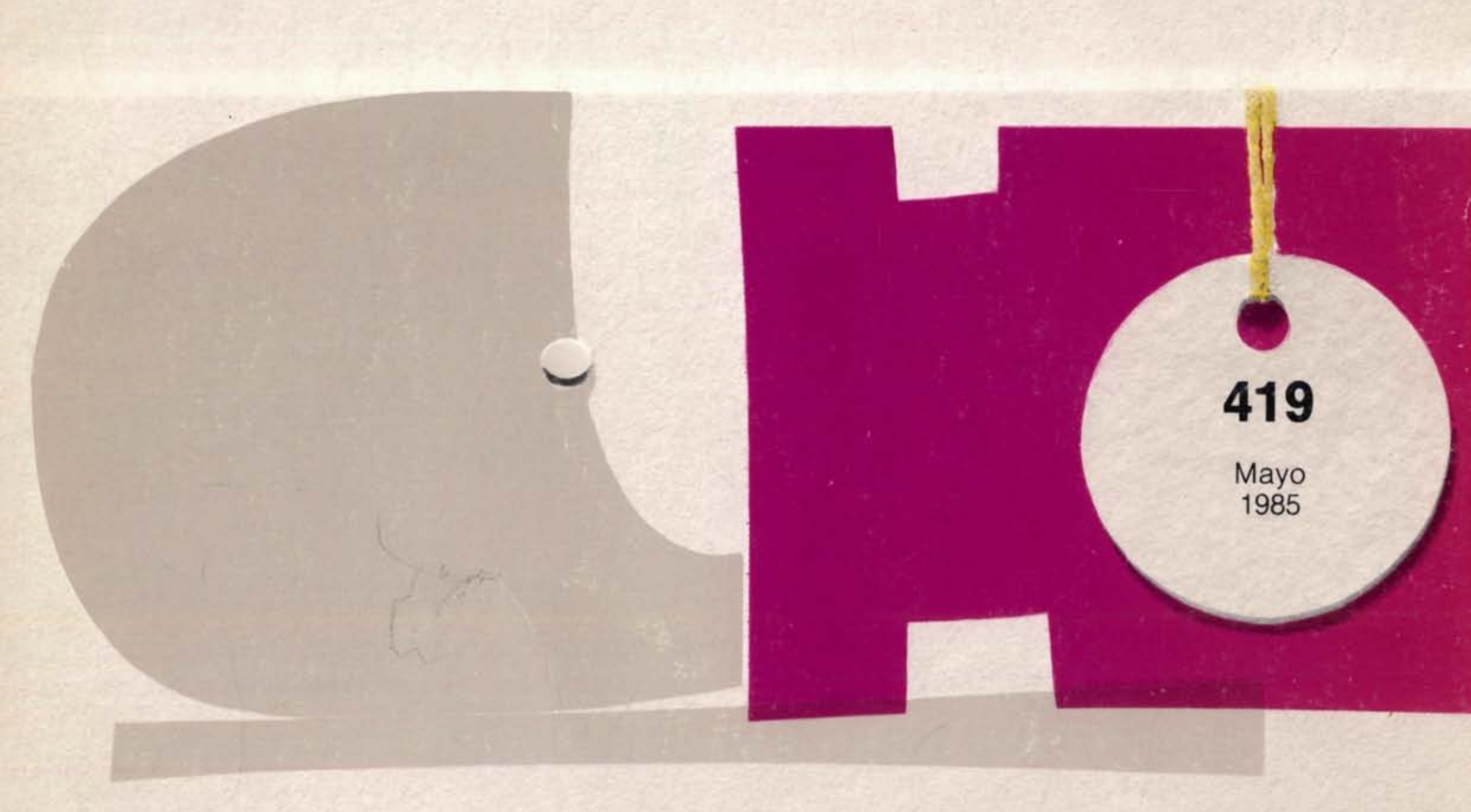
Morkos MECKLED: GARCÍA MÁRQUEZ y la Historia
Centenario de D. H. LAWRENCE
Poemas de Luis ROSALES, Rafael MONTESINOS y Elena ANDRÉS
Otilia LÓPEZ FANEGO: España en CORNEILLE
Jorge CELA TRULOCK: Una historia
Pablo SOROZÁBAL SERRANO: Fotográficas



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

419

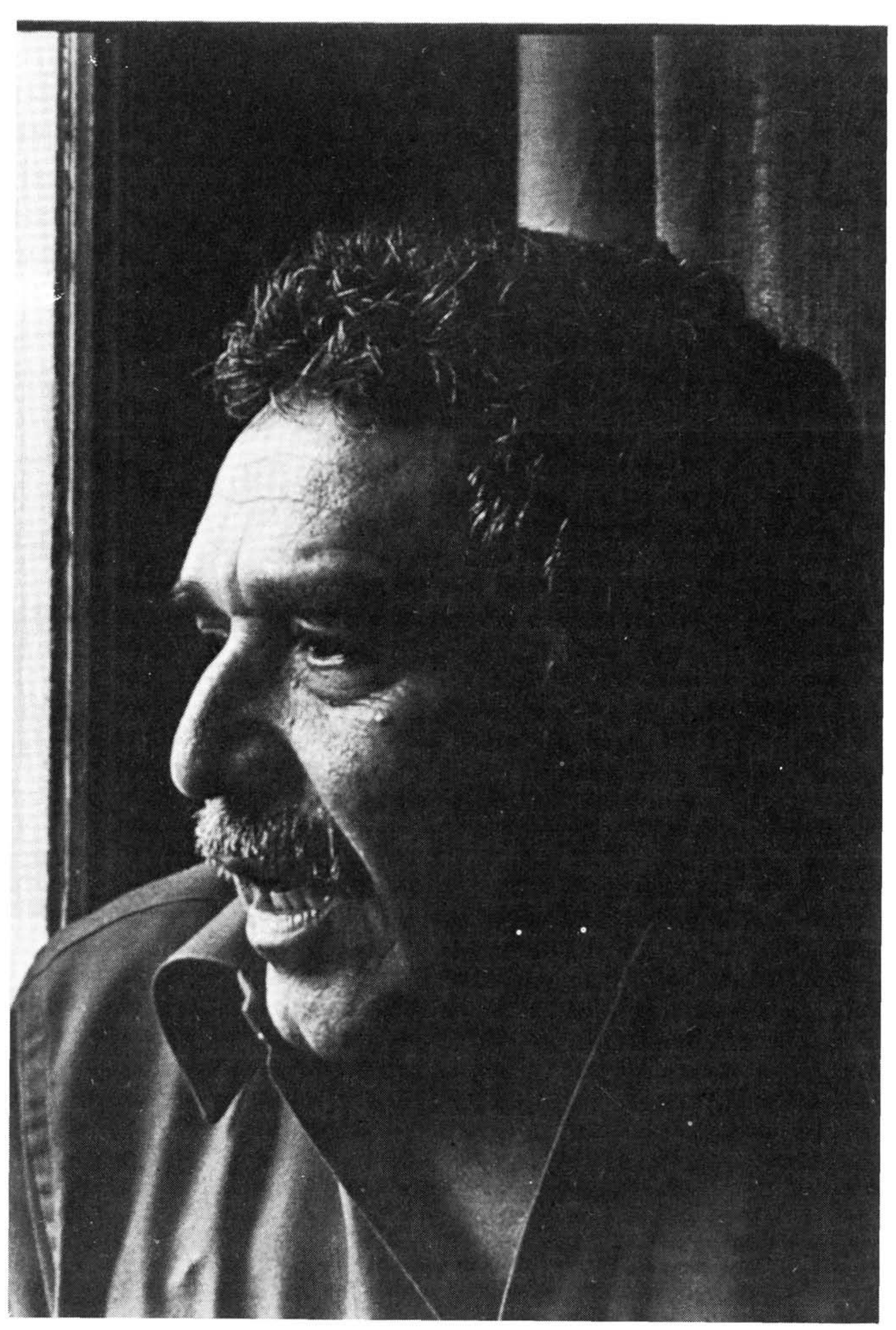
Mayo
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

Invenciones y ensayos



Gabriel García Márquez. (Foto: Jesse Fernández).

García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia

Si nos acercamos a la literatura latinoamericana fría y objetivamente, despojándonos de construcciones ideológicas, de anteojeras, mistificaciones y mitos, y más aún, si de una vez por todas comenzamos sabiamente a ignorar el bombo publicitario comercial de las editoriales y de los círculos o grupos interesados en mantenernos con una interpretación falsa de la realidad y del mundo, descubrimos que en la mayoría de los casos aquello que nos dicen y enseñan los textos, las academias, las universidades, los medios de comunicación y los «entendidos», bien poco tiene que ver con la realidad objetiva de estas obras mismas en lo que a su intención y contenido ideológico se refiere. Por cierto que éste es un fenómeno común a toda literatura, no sólo la latinoamericana. Sin embargo, un estudio descarnado de esta última nos revela que, sin duda, en ningún otro escritor las falsas «lecturas», percepciones, definiciones, descripciones y análisis de su obra se han enseñoreado tan fuertemente como en el caso de García Márquez. Tanto es así, por ejemplo, que donde nos enfrentamos con un novelista que se mueve en un género tan tradicional como univesal —la sátira total— se nos pinta al autor de un supuesto «género» literario que, *como tal,* nadie ha podido coherentemente definir: *lo real maravilloso* [1]. Si no, otros, y el mismo escritor incluido, promueven la idea de que nos hallamos ante una obra del así llamado «realismo mágico» [2]. De acuerdo a estas concepciones, que García Márquez fomenta en sus innumerables entrevistas, Latinoamérica sería un continente excepcional, «maravilloso», «extraordinario», «mágico», donde los hechos cotidianos y reales toman la forma de lo fantástico, y de lo *«irreal* maravilloso» [3]. En su manifestación literaria, este supuesto mundo «mágico» incluiría en tal categoría hechos tan poco latinoamericanos como que sean los gitanos quienes traigan el progreso, la ciencia y la

[1] El concepto de *lo real maravilloso* fue elaborado originalmente por Alejo Carpentier («De lo real maravilloso americano», en *Tientos y Diferencias,* UNAM, México, 1964, págs. 115-135). La naturaleza ideológica del mismo, tanto como del concepto de «realismo mágico» —y, especialmente, en lo que se refiere a las incoherencias que ambos han adquirido en manos de los críticos— han sido parcialmente desnudadas por Horst Rogmann en «Realismo mágico y "Négritude" como construcciones ideológicas», en *Ideologies and Literature,* núm. 10, University of Minnessota (sept.-oct. 1979), págs. 45-55. Sobre las ambigüedades e incongruencias de ambos términos; véase también Lucila Inés Mena, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique,* tome 78, *nos.* 3-4 (juillet-décembre 1975), págs. 395-407.

[2] Véase HORST ROGMANN, *op. cit.*

[3] Léanse, por ejemplo, las declaraciones del escritor a Claude Couffon en «García Márquez habla de CAS», en *Sobre GGM,* ed. Pedro Simón Martínez, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971, pág. 42; y en GGM y MARIO VARGAS LLOSA, *La novela en América Latina: Diálogo,* Carlos Milla Bartre, Lima, 1968, págs. 19-20 y 53.

civilización a sus «idílicas» aldeas, tal sucede en *Cien Años de Soledad*[4]. O hechos tan poco «irreales», «mágicos» y «maravillosos» —y más aún, tan *universales*—, como la masacre obrera sufrida por los trabajadores del banano que se nos narra en la misma novela, y que, ¿será necesario decirlo?, pertenecen y siempre han pertenecido a una realidad mundial cotidiana, en absoluto puramente latinoamericana.

Por otra parte, en lo que se refiere a los *contenidos* que estos hechos tienen en la ficción del autor, no deja de producir estupor el que, quizá como en ningún otro caso, se aplauda, consagre, premie y hasta utilice como bandera de lucha, una obra a la que se le atribuyen los valores histórico-revolucionarios que ésta misma se ha propuesto *precisamente negar, satirizar y atacar...*

Es tal el cúmulo de contradicciones, mitos y falsas elaboraciones sobre la obra del autor, que intentar siquiera poner en duda estos juicios para así apuntar a cómo, dónde, y por qué ésta busca denostar y rebajar lo que la mayoría ve realzado en ella, se transforma en una tarea interminable, enorme. Por lo mismo, intentaré aquí sólo algunas reflexiones acerca del que constituye uno de los contenidos *esenciales* de *Cien Años de Soledad* y de *toda* la obra del escritor colombiano, contenido al cual su abundante crítica literaria nunca se ha referido, pese a todas las evidencias: me refiero al anti-racionalismo.

¿Cuál «racionalismo»?

Cuando se estudia y analiza *Cien Años de Soledad,* no puede evitarse la conclusión de que, de comienzo a fin, toda esta novela, cada uno de sus episodios y hasta la más secundaria anécdota, se basan en la carcajada satírica que el autor busca producir en nosotros a costa de la razón y la conciencia humana (lo que García Márquez llama simplemente «racionalismo»), o a costa de aquellos que a su juicio son «culpables» de haberlos desarrollado a lo largo de la historia del hombre. Más aún, el mismo escritor ha definido su novela como algo escrito «contra los estalinistas y los racionalistas de todos los tiempos»[5]. Por si fuera poco, no hay entrevista suya en que no ataque o niegue, directa o indirectamente, el «racionalismo»[6]. Y cuando se le pregunta por qué a su juicio los franceses no se han entusiasmado tanto con su obra como los lectores de otros países (incluyendo los norteamericanos), vuelve a expresar su disgusto por los primeros —a los que también siempre ataca y reconoce «detestar»— diciendo que esto se debe a que los franceses, por historia y tradición, «son racionalistas», y que entre Descartes y Rabelais prefirieron quedarse con Descartes[7]. Al mismo tiempo,

---

[4] *Cien Años de Soledad,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires (34*a* edición), 1973.

[5] En Plinio Apuleyo Mendoza, «El encuentro de dos camaradas», en *GM habla de GM,* Ed. Alfonso Rentería Mantilla, Rentería, Bogotá, 1979, pág. 87.

[6] En casi todas las entrevistas recopiladas en *GM habla de GM, op. cit.,* especialmente págs. 34, 74, 86 y 215; y en *Sobre GM, op. cit.,* así como en múltiples otras entrevistas.

[7] Ernesto González Bermejo: «GGM: Ahora doscientos años de soledad», en *GM habla de GM, op. cit.,* pág. 50. Véanse también págs. 40, 74 y 83 del mismo libro, más Omar Prego, «Conversaciones con GGM», en *Cuadernos de Marcha* (2.ª época), año 3, núm. 15 (septiembre-octubre, 1981), pág. 71; y Germán Darío Carrillo, *La narrativa de GM,* Arte y Bibliofilia, Madrid, 1975, pág. 14.

basta repasar su obra literaria misma para encontrar la mofa que se hace sobre «las martingalas racionalistas» y científicas de José Arcadio Buendía, el patriarca de Macondo en *Cien Años;* o alusiones contra «los torturadores franceses» al servicio del dictador de *El Otoño del Patriarca,* donde se les llama «racionalistas y, por tanto, *metódicos* en la crueldad y ajenos a la compasión» («metódicos» alude al *Discurso del Método,* obra cumbre del racionalista Descartes), etcétera. Se podrían llenar cientos de páginas ilustrando cómo este mismo aspecto esencial está al centro de *toda* la visión de mundo del autor, de cómo este mismo aspecto *explica* toda su obra, y de cómo todo en ella se deriva de su concepción consciente y calculadamente irracionalista. Nada extraordinariamente, como veremos más tarde, hasta su discurso de aceptación del premio Nobel no constituye más que una nueva defensa del supuesto irracionalismo de Latinoamérica en oposición a la «racionalista» Europa.

Es preciso establecer entonces, de partida, una definición básica de lo que García Márquez entiende por «racionalismo». Pues no se trata de que con este término el autor se refiera discriminada y exclusivamente al racionalismo burgués que la sociedad de clases europea hereda de la Ilustración y la Revolución francesa. Tampoco se trata de que con el mismo rechace simplemente el racionalismo occidental y su historia desde los orígenes de esta cultura porque la misma incluye los avances científicos y tecnológicos que Europa implanta en las zonas del mundo que conquista y coloniza a sangre y fuego, y a las que hoy todavía domina y subyuga junto a Estados Unidos con el eufemismo ideológico de «Cultura Cristiana y Occidental» a la que pertenece Latinoamérica. No, aquí quiero señalar que con este término García Márquez rechaza *toda* forma de razón y conciencia, incluso *la razón dialéctica e histórica,* es decir, aquella que se rebela contra las falsas premisas del racionalismo burgués y que el marxismo entrega como instrumento para acabar con la sociedad que lo origina e interpretar el mundo en forma distinta: en una forma cuya real racionalidad consista en el término de las clases y por ende de toda opresión, en el término de la falsa «razón» burguesa. En buenas cuentas, lo que García Márquez rechaza como «racionalismo» es simplemente la conciencia humana, tanto social como individual, la conciencia *histórica* que paulatinamente emerge y crece con la civilización, el progreso, el desarrollo y las luchas del hombre. Esta y no otra sería la causa esencial de la infelicidad del ser humano, latinoamericano como universal y su «felicidad» para García Márquez se perdió por no habernos quedado para siempre en el pasado, en un pasado pretendidamente idílico que él añora, y que consistía en vivir fuera y antes del progreso y de la historia, en el primitivismo de los primeros tiempos de Macondo, en el mundo de la «pura» naturaleza, de los instintos puros, en una palabra, de la inconsciencia. De allí que sus fuegos no se dirigen sólo contra los «racionalistas», sino también contra «los estalinistas de todos los tiempos». Pues lo que él denomina como «estalinismo» no apunta rigurosamente a la ideología derivada de Stalin y sus herederos (la burocracia soviética y los partidos pseudomarxistas o así llamados «comunistas» que la siguen en el mundo entero). Por el contrario, se refiere a *cualquier* visión historicista y racional, y por ende también principalmente a la razón histórica del marxismo mismo, se halle éste deformado o no.

Para ver cómo esta ideología vuelve a la utopía regresiva de Rousseau («el hombre

natural, el "salvaje noble", es intrínsecamente bueno; es la sociedad que lo corrompe») [8], y para ver cómo y, sobre todo, *por qué* y *para qué* aparece su obra, basada en estas concepciones, demos una muy breve definición de las ideologías del autor y su origen histórico, viendo fundamentalmente cómo se expresan éstas en *Cien Años de Soledad.*

Hemos dicho: «las ideologías del autor», en plural, porque esta precisión es fundamental. Como ya varios estudiosos marxistas o filomarxistas de la literatura lo han establecido —y tanto teórica como empíricamente— una obra literaria nunca consta de una sola ideología en estado puro, sino de la mutua influencia, confluencia, préstamos, fusión o yuxtaposición de varias [9]. Así, en toda obra encontramos una *«ideología general»,* que es parte de la determinación histórica de un escritor como miembro de un grupo social específico del cual éste/a emerge, y cuya visión y percepción ideológica del mundo éste/a hereda, transforma o desarrolla frente a las experiencias de una realidad sociohistórica también específica. Por otro lado, una obra también está compuesta de otra, una *«ideología autorial»,* que en conjunción con la visión social de clase del escritor, deriva de su propia experiencia *personal* como individuo dentro de esta clase, de su propia experiencia vital y sus determinaciones «personales», psíquicas, biográficas, etcétera. Por tanto, esta ideología «autorial» siempre tiene relación con la problemática de su *propia* existencia y, por lo mismo, siempre tiene que ver con la forma como el escritor enfrenta, vive y resuelve sus propios conflictos en el mundo del sexo, la familia, la religión, la moral, las ideologías de *otras* clases e incluso de *otras épocas,* a menudo lejanas, en sus formas de explicar estos problemas, etcétera. Por último, toda obra también nos entrega, o se explica a sí misma por una *«ideología estética»,* la cual expresa en forma *concretizada* (como novela o poema, etcétera, es decir, como praxis literaria o artística), la visión o los ideales estéticos que se derivan —directa o indirectamente— de las dos ideologías anteriormente señaladas, que así *también determinan las formas* de toda obra literaria [10].

Para situar *Cien Años,* reseñaremos entonces las ideologías *general* y *autorial* que la conforman y le dan origen. Paguemos tributo a la concisión exigida de este artículo olvidando la «ideología estética» surrealista de la novela, correctamente reconocida como tal por varios críticos o comentaristas [11]. ¿Cuáles son entonces, aparte de ésta, las ideologías que se funden en García Márquez y que éste funde a su vez para llegar a conformar un mundo ficticio —altamente simbólico, alegórico y por sobre todo satírico— que se llama *Cien Años de Soledad?*

---

[8] Carmen Arnau ya se ha referido a la utopía de Rousseau presente en el mito de García Márquez: *El mundo mítico de GGM,* Editorial Península, Barcelona, 1971.

[9] Véanse, por ejemplo: PIERRE MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire,* Maspero, París, 1966; TERRY EAGLETON, «Categories for a Materialist Criticism», cap. 2 de su *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory,* New Left Books, London, 1976, págs. 44-63; y JEAN PAUL SARTRE, *Question de Méthode,* publicado con *Critique de la raison dialectique,* Gallimard, París, 1960.

[10] Terry Eagleton, *loc. cit.*

[11] Véase, por ejemplo: KATALIN KULIN, «El surrealismo en la obra de GM», *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae* núm. 17 (1974), págs. 203-214; GONZALO CELORIO, *El surrealismo y lo real maravilloso americano,* Secretaría de Educación Pública, México, 1976, *passim;* y MARIO BENEDETTI, «La vigilia dentro del sueño», en *Sobre GM, op. cit.,* págs. 104-105.

El «Derecho Materno» de Macondo

En mi tesis doctoral he demostrado [12] que tres son, fundamentalmente, los «males» o valores que García Márquez ataca y ridiculiza a lo largo de su obra: a) nuestra sociedad patriarcal, b) los extranjeros y c) la historia. En cuanto a su antipatriarcalismo, éste es parte del así llamado «Derecho Materno», que constituye la ideología «autorial» que el escritor recoge de las tragedias de Sófocles [13], a quien *invariablemente* reconoce y menciona como su autor favorito, «el más grande de todos los tiempos», en tanto que invariablemente también califica a *Edipo Rey* como «el libro más importante en mi vida» [14]. Pero, valga la distinción, a diferencia de las múltiples influencias de otros autores fácilmente reconocibles en sus obras (Borges, Carpentier, Faulkner, Rabelais, etcétera [15]), la de Sófocles no es una «influencia» meramente «literaria» en García Márquez; es decir, no es puramente técnica, estética o formal. Por el contrario, el griego constituye su principal influencia *ideológica,* una que co-determina los *contenidos,* el mundo ficticio entero de todas sus obras desde *La Hojarasca,* su primera novela, y no sólo sus formas. En otras palabras, y como él mismo lo ha expresado, Sófocles es su *única* «Influencia» real e importante, aquella que ha conformado su «manera de ver el mundo y la vida» [16].

¿En qué consiste esta concepción del «Derecho Materno» que el autor moderniza para explicar el mundo y la realidad específica que le preocupan? En forma muy somera, considera que todos los males e infelicidades del hombre derivan del padre y de ciertos supuestos valores patriarcales: éstos serían en primer lugar la razón; los valores sociales y culturales que la primera engendra; los principios «históricos» del orden y la autoridad; la represión en cualquiera de sus formas (individual y social);

---

[12] SALOMÓN MECKLED: *Symbolism and Ideology in GGM's «Cien Años de Soledad». Towards the Deciphering of Melquíades Parchments.* Ph. D. Thesis, University of Essex, England, 1982. Esta tesis consiste de una interpretación psicoanalítica, así como de una explicación sociológica de la obra, y el presente artículo no hace más que resumir sus conclusiones.

[13] La ideología del «Derecho Materno», que determina las tragedias y/o los mitos clásicos griegos y que, por tanto, se encuentra al centro de la trilogía edípica de Sófocles *(Edipo Rey, Antígona* y *Edipo en Colona),* fue primero definida por JOHANN JAKOB BACHOFEN en *Das Mutterrecht* («El Derecho Materno»), Stuttgart, 1861. Sin embargo, sus concepciones han sido ampliamente difundidas y defendidas por ERICH FROMM en diversas obras: *The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths,* cap. 7, «Symbolic Language», Gollancz, Londres, 1952; «The Significance of the Theory of Mother Right for today», and «The Theory of Mother Right and its Relevance for Social Psychology», caps. 6 y 7 de *The Crisis of Psychoanalysis. Essays on Freud, Marx and Social Psychology,* Jonathan Cape, London, 1971, págs. 100-134. PATRICK MULLAHY ofrece un buen resumen de estas concepciones en *Oedipus: Myth and Complex,* Grove Press, New York, 1948, págs. 270-278. Es preciso aclarar que García Márquez se identifica con esta ideología a nivel del reconocimiento intuitivo de *los símbolos* de Sófocles, directamente, sin que por ello deba descartarse su conocimiento de las obras de Fromm al tiempo que escribe *CAS.*

[14] En un diálogo con RITA GUIBERT: «GGM», en *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert,* Alfred A. Knopf, New York, 1973, págs. 317 y 327.

[15] Sobre algunas de las numerosas influencias formales en el escritor, véase MARIO VARGAS LLOSA, *GGM, Historia de un Deicidio,* Barral, Barcelona, 1971, págs. 135-209; MARIO LÓPEZ-CAPESTANY: «Latencias versus Influencias», *Cuadernos Americanos,* año 25, núm. 6 (noviembre-diciembre, 1976), págs. 181-189; y Pedro Simón Martínez (Ed.), *op. cit., passim.*

[16] PLINIO APULEYO MENDOZA, *op. cit.,* pág. 84.

las leyes, las jerarquías; las divisiones y luchas políticas que se basarían en todo lo anterior, y, máxima expresión de todo ello junto, el Estado. Para el «Derecho Materno» el padre es el representante de la razón y la conciencia que intenta inculcar en el hijo en la familia, así como en la sociedad conformada por ésta como núcleo. Por tanto, sería también el representante de la sociedad represiva fuera de ésta y, con ello, de los valores político-sociales, civilizadores y culturales, que niegan los instintos «libres» y puros para afirmar la razón. El padre representaría estos «valores» en ambas instancias (la unidad familiar y la sociedad entera), porque la última no hace más que reproducir, en mayor escala, los males autoritarios y prohibitivos que al padre le convienen para asentar su dominio. La historia del hombre, sus avances en conciencia y razón, y más todavía, la expresión práctica que dichos avances adquieren en las luchas sociales y políticas, en el avance científico, en la transformación del mundo y en el progreso, todo esto que García Márquez rechaza, derivaría simplemente del patriarcalismo occidental.

A este orden «patriarcal», el Derecho Materno le opone la sociedad matriarcal supuestamente basada en los valores naturales, no restrictivos, en la aceptación pasiva de la naturaleza y la irracionalidad, en el rechazo a todo lo construido por el hombre organizado colectivamente y que interfiere con la «naturaleza» humana. A los valores del progreso, a la historia, a la vida racional-civilizada, y a las metas políticosociales que el padre fomentaría en la sociedad de acuerdo a esta ideología, el Derecho Materno les opone la lealtad a los lazos consanguíneos, a la vida instintiva, natural, al amor incondicional que se encuentra en éstos, sin hacer distingos ideológicos.

Si la civilización y su desarrollo están basados en la represión de los instintos en la forma ya descrita por Freud [17], entonces la represión se simboliza aquí (en Sófocles como en García Márquez) por la prohibición del incesto: así, *todos* los miembros de la numerosa saga de los Buendía en *Cien Años* experimentan la infelicidad de no poder dar salida a sus tendencias incestuosas con madre, hermanas, hijas, tías, sobrinos, etcétera, y esto es la causa de su tragedia, que dura generaciones. Por tanto, el incesto constantemente buscado en *Cien Años* es el símbolo de todo lo positivo para García Márquez, de la libertad instintiva-individual que la sociedad patriarcal, racional y civilizada le habría negado y le sigue negando al hombre. La prohibición de la regresión incestuosa aparece como un falso valor creado por el padre en la familia (donde su figura se transforma en el obstáculo al amor carnal —vale decir natural— entre madre e hijo) con sus exigencias por racionalidad y de respeto a las leyes de la civilización. Con esta restricción el padre afirma su propio poder y autoridad, y en la vida cultural, social, política, *dentro* del progreso y la historia, el patriarcalismo ha construido un mundo que reproduce estos «falsos» valores. Interponiéndose entre la madre y el hijo para prevenir la libre salida a los instintos de ambos, máxima expresión de «libertad» para el autor (quien al igual que Freud se da cuenta de que el incesto contraviene las leyes y/o intereses colectivos de la sociedad y es, por tanto, fundamentalmente «antisocial» [18]), el padre representa entonces a la sociedad que

---

[17] En *Civilization and its Discontents*, Hogarth, London, 1973.

[18] *Ibidem.*

García Márquez rechaza por estar basada en categorías tan represivas como lo son las patriarcales dentro de la familia. Por ello, todos los males de Macondo derivan de prohibiciones o enseñanzas «patriarcales», y todas estas prohibiciones provienen, a su vez, de la razón, que conduce a la sociedad organizada, jerarquizada y civilizada, a su orden y a sus divisiones políticas, en tanto que estas últimas son presentadas nada más que como una lucha constante de los hombres en prosecución de autoridad patriarcal, sean de la ideología que sean. Así, el escritor ataca y se mofa de seres que como los Buendía varones adoptan constantemente valores culturales, o luchas y credos políticos, ideológicos y sociales. Todas estas luchas aparecen aquí como el resultado de su propia opresión individual, trátese de luchas bajo la bandera liberal como en el coronel Aureliano y otros, o proletarias como la de José Arcadio Segundo, que dirige la huelga de los obreros bananeros. Cada vez que actúan socialmente, éstos estarían adoptando valores «patriarcales», es decir, históricos, «malignos» para el autor. Lo anterior puede resumirse de varias maneras:

— José Arcadio Buendía, el patriarca de Macondo, es quien transforma a esta aldea feliz y primitiva con su búsqueda «afiebrada» de la ciencia y el progreso, los que a su vez llevarán a la corrupción gradual y a la destrucción final del pueblo y la familia.

— Todo ello comienza en el instante en que los «gitanos» traen el hielo a Macondo y por el cual José Arcadio Buendía se vuelve loco de entusiasmo. Este «hielo» no es otra cosa que *el símbolo satírico de la razón* [19] que emerge en el mundo otrora primitivo y feliz, natural del pueblo; es el «hielo» de la represión de los instintos: es decir, del incesto que de allí para adelante deberá reprimir cada miembro de la estirpe del patriarca. Filogénicamente, esta escena que abre la obra nos muestra el inicio de la civilización racional occidental, y ontogénicamente, la enseñanza simultánea que el padre y patriarca imparte al niño para integrarlo en la razón, cuando José Arcadio Buendía lleva a Aureliano, su hijo, «a *conocer* el hielo», en un episodio que parodia el árbol del *«conocimiento* y la ciencia» del mito bíblico.

— Los descendientes masculinos del patriarca, todos los José Arcadios y Aurelianos, representan los valores «patriarcales» heredados del primer padre y patriarca, José Arcadio Buendía, cada vez que se dejan «seducir falsamente» por empresas sociales, sea con el fin de civilizar y traer progreso al pueblo (el tren, la empresa de navegación, la fábrica de «hielo», etc.), sea abrazando una causa y una lucha políticas, liberal, proletaria o de cualquier clase (para el mito, para el «Derecho Materno», y, por tanto, para García Márquez, todas son «la misma cosa»).

— Todos estos Buendía pierden la felicidad posible, o alguna vez avizorada, luego de que sus tendencias por el incesto, o sus relaciones incestuosas transitorias, se ven frustradas, o abortan, o son prohibidas por alguna fuerza exterior social. A la inversa, es *sólo después* del fracaso incestuoso, que se ven obligados a «sublimar» la frustración recurriendo a un «falso», «ilusorio», «quimérico»

[19] Mi tesis doctoral antes citada prueba esto hasta la saciedad.

sustituto: las luchas sociales, los intentos por transformar el orden humano o su condición material natural. Al mismo tiempo, todos se vuelven crueles, despiadados, desnaturalizados, asesinos, ladrones, ambiciosos, corruptos o sin afectos, luego de que abrazan una causa, sea ésta científica, histórica, de progreso o revolucionaria (político-social). Piénsese en la crueldad asesina del coronel Aureliano al adoptar la lucha revolucionaria liberal del siglo XIX cuando su matrimonio con «quien podría ser su hija» (la niña Remedios Moscote) ha abortado trágicamente por símbolos de culpa. O en la crueldad de Arcadio, un asesino desprovisto de todo afecto, luego de que fracasa su intento por poseer a su madre, Pilar Ternera, y sublima la represión militando en el bando liberal de su tío, en el que da salida a toda su maldad. O en José Arcadio Segundo, que se vuelve un extraño para con los suyos (sus relaciones *consanguíneas),* convirtiéndose así en un ser «lúgubre» de acuerdo al narrador, sin afectos ni siquiera por Ursula, y en la misma forma del coronel Aureliano, cuando adopta «el partido de los trabajadores» y abraza la lucha social clandestina y subversiva a favor de éstos (págs. 224-53). O en la «corrupción» homosexual de José Arcadio, el pretendido Papa, en la cual desemboca por no haber podido dar expresión total (es decir, *consumado* el incesto) a sus juegos infantiles eróticos con su bisabuela Amaranta, etc. En el caso de los que abrazan la transformación social, el mito despolitizante y antipolítico de García Márquez explica sus inquietudes, luchas y afanes mediante la categoría mitológica del «poder»: es decir, toda lucha política o revolucionaria no sería en última instancia más que una lucha por el control del Estado, y por ende motivada por el ansia masculina de autoridad y jerarquía opresiva, de *«gloria»* y de *«poder»* en un sentido abstracto y sin connotación de clases, tal se los nombra y simboliza constantemente a lo largo de la historia del coronel Aureliano, así como con el dictador de *El Otoño del Patriarca.* (Nótese por lo demás la palabra *Patriarca* en el título de esta novela sobre el poder político.)

A todo lo anterior, García Márquez opone los «principios matriarcales» que la sociedad occidental con sus valores histórico-sociales niega. Estos «valores» matriarcales, o de lo natural reprimido, son representados no sólo por el constante incesto, sino que al mismo tiempo por Ursula, la *matriarca* de Macondo, personaje que proyecta por antítesis los valores del autor, como opuestos a los de José Arcadio Buendía y su estirpe masculina. Así, Ursula *siempre* se opone a que su marido, sus hijos, nietos y bisnietos adopten valores culturales dedicándose a la ciencia, el progreso técnico, las luchas ideológicas, sociales y políticas, y todo ello en nombre de la paz y la felicidad «natural» de la familia, de lealtad a los efectos consanguíneos negados por, y *en oposición a,* los efectos sublimados, vale decir sociales y colectivos. Más aún, mediante este personaje —así como también mediante Melquíades el narrador/autor de los pergaminos/novela— García Márquez afirma el mito contra la historia: nos dice que toda transformación de índole revolucionario-social no cambia absolutamente nada. Como todos los mitos del mundo, desde los primeros tiempos hasta hoy, estos personajes —los positivos de García Márquez y proyección de *sus* valores— creen que cada nuevo suceso, lucha o transformación histórica sólo repite

uno anterior, configurando así un tiempo que, al decir de Ursula, Pilar Ternera y Melquíades, es «una rueda» que sin término «da vueltas en redondo»: es la tradicional «Rueda del Tiempo» mítico en la que todo gira en el mismo lugar sin que nada cambie *cualitativamente,* históricamente, dialécticamente, porque lo que habría por el contrario son solamente *cuantitativos* (el número de vueltas), que no transforman por lo mismo la «esencia» del hombre, su «naturaleza» inmutable, intransformable. Como dos críticos marxistas excepcionalmente se han atrevido a demostrarlo, es la noción del tiempo circular, *cíclico,* antidesarrollista, *antihistórico* [20], noción que no difiere en nada de los mitos más primitivos elaborados en la prehistoria del hombre...

Contra la historia y la noción de que la conciencia y la razón han liberado al hombre, García Márquez afirma este mundo de la inconsciencia feliz del mito, del ciclo y de la naturaleza; defiende el mundo de la magia (Melquíades y otros) y del animismo (los hechos sobrenaturales o «maravillosos», que *niegan* o invierten *satíricamente,* jocosamente, la realidad racional); afirma el mundo de la superstición (de las predicciones, la quiromancia y la cartomancia que —como en Pilar Ternera y Melquíades— «saben más» sobre la realidad que la ciencia y la conciencia). Y todo esto se le opone a la historia y la razón, valores exclusivamente «patriarcales» y «autoritarios», con los que siempre se busca la carcajada que los ridiculiza, niega o *desrealiza,* mientras que el mundo de lo irracional y lo antirracional es afirmado, reivindicado, y hecho siempre *real* por el autor, sin ridículos a sus expensas, con seriedad absoluta....

El origen aristocrático del mito en García Márquez

Si la ideología *autorial* de García Márquez constituye una revalidación y aplicación tardía del «Derecho Materno» a Latinoamérica y el mundo occidental, su ideología *general* es la noción aristocrático-liberal del mundo y de la sociedad que el autor hereda de sus antepasados, los Márquez Iguarán de su Aracataca natal, pueblo colombiano trasmutado aquí en un mítico Macondo. Como bien lo ha establecido Vargas Llosa [21], toda la obra del escritor trata de reconstituir y «recuperar» el mundo «mágico» y supersticioso de sus abuelos, quienes constituían «la cúspide» de una aristocracia local, fundadora de Aracataca/Macondo. Como tal, eran la principal familia dentro del grupo social dominante en su sociedad. Y el orden social privilegiado que allí habían establecido para sí mismos —un orden moral, económico y político— fue totalmente aniquilado con la llegada y el dominio de un nuevo orden, el capitalismo monopólico imperialista representado por la United Fruit Co. («la compañía bananera» de *Cien Años).* El nuevo orden implantado por su llegada destruyó todas las relaciones socio-económicas, políticas y morales imperantes en el área de la Costa Atlántica de

[20] Esto ha sido fehacientemente demostrado por dos críticos: MARISOL LOZANO, «El tiempo cíclico como la negación de la Historia en *CAS*», *Razón y Fábula,* núm. 36 (abril-junio 1974), págs. 35-58; y por CARLOS BLANCO AGUINAGA, «Sobre la lluvia y la Historia en las ficciones de GM», en *Narradores Hispanoamericanos de Hoy,* Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1973, págs. 55-71.

[21] *GGM, Historia de un Deicidio, op. cit., passim.*

Colombia, y con ello acarreó la caída de los antepasados de García Márquez y su clase como grupo social predominante que anteriormente vivía de, y asentaba su poderío en, la explotación feudal de la tierra, utilizando patriarcalmente a los indios guajiros como su fuerza de trabajo [22].

Es a la luz de estos acontecimientos históricos, ocurridos entre 1904 y 1928, año que significa la desaparición definitiva de esta aristocracia local como clase social, que todo *Cien Años de Soledad* puede ser comprendido, tanto en su genésis, como en los sucesos históricos que mitifica, satiriza, alegoriza o, simplemente, traspone en forma directa de la realidad. De hecho, la novela contiene *dos niveles históricos:* un nivel *literal,* que es el de la historia colombiana. Este nivel recorre el destino de un pueblo y su más aristocrática familia que por identificación ideológica «es» el pueblo (los Buendía), desde su fundación alrededor de 1828 en el siglo pasado, hasta la masacre de los trabajadores del banano (ocurrida en el pueblo de Ciénaga en la realidad) en el año 1928 [23]. Es decir, a este nivel, la novela cubre exactamente los «Cien Años» señalados por su título. Sin embargo, *paralelo* a este nivel, hay *otro,* un nivel *satírico-alegórico,* el más importante de la obra, y éste consiste en que la historia y el destino de este pueblo y los Buendía siguen, o recorren (es decir, *alegorizan,* aunque en forma burlesca, como alegoría satírica) las etapas y la historia de toda la civilización humana, y más específicamente la civilización occidental desde su misma fundación y sus orígenes. Yendo desde su prehistoria (o Génesis) a su total destrucción final (o Apocalipsis), Macondo así aparece como un mito cosmogónico de la Caída, el cual se cuenta como una parodia de la Biblia y de muchas otras narraciones clásicas o tradicionales *(Las Mil y Unas Noches, El Quijote,* otros múltiples mitos antiguos, la *Crónica de Indias,* etc.).

Un mito cosmogónico interpreta toda la historia y el desarrollo de una civilización desde sus orígenes hasta el momento de elaboración del mito. Al mismo tiempo, un mito de la Caída siempre relata, simbólicamente, la «desafortunada» caída del hombre en la Razón, el Tiempo y la Historia [24]. En el mito de su clase social, García Márquez intenta interpretar los males de la historia y la civilización occidental de la cual es heredera Latinoamérica desde el punto de vista de una clase *previamente predominante* hasta 1928, en que su dominio es suplantado por el nuevo orden imperialista en su territorio. Esta interpretación va *desde los orígenes mismos de la cultura occidental,* y se basa en el rechazo del progreso y de la historia, en la negación «trágica» de la *inevitabilidad* de las transformaciones sin término que la Historia trae, una vez que su «Rueda» se echa a andar en los primeros comienzos, y que a partir del nacimiento de la cultura occidental llevarán a nuevas y nuevas transformaciones (o nuevos «ciclos»), a mayores avances y progresos, hasta que un día el grado de desarrollo técnico-científico

---

[22] *Ibídem.* Véase, sin embargo, especialmente el capítulo: «Macondo: la visión aristocrática» (2.ª parte, cap. 2), págs. 233-291.

[23] Esta cronología de la novela respecto a la historia colombiana (1828-1928) ha sido establecida correctamente sólo por RUBÉN COTELO: «GM y el tema de la prohibición del incesto», en *Sobre GM, op. cit.,* pág. 148.

[24] Mircea, Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries,* Harvill Press, London, 1960 y su *Aspects du Mythe,* Gallimard, París, 1963. Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces,* Princenton University Press, Princenton, N. J., 1971, págs. 261-66. Theodor Reik, *Myth and Guilt,* Hutchinson, London, 1958.

implique la aparición inevitable del imperialismo monopólico con todos sus recursos financieros y materiales, el cual será responsable —y esto, determinado como en todo mito, desde los orígenes del hombre— de que el grupo social del escritor con *su* orden y *su* predominio sean lanzados al canasto de deshechos de la historia.

Desde la prehistoria del hombre, hasta 1928... Este recorrido total por la civilización occidental incluye también, a ratos alegóricamente, a ratos por trasposición directa, toda la historia de Latinoamérica desde la llegada de los españoles (el *corregidor* Apolinar Moscote) hasta 1928, sólo que esta alegoría se desplaza *desde dentro de su alegoría principal,* la anti-occidental. El hecho de que la «caída» final de la aristocracia de la cual emerge y en la cual se forma García Márquez cuando niño se consuma en 1928, explica que luego de la matanza de las bananeras ocurrida en este año la historia colombiana desaparece de la novela, la cual no llega a relatar *ningún* acontecimiento posterior a este año, *ningún hecho contemporáneo a la vida del escritor mismo,* quien nació justamente en 1928. Luego de esta masacre, el resto de la historia colombiana hasta nuestros días (o hasta 1967, año en que aparece la obra) es «ahogada» por el Diluvio de cinco años que sobreviene sobre Macondo. Ello es así porque una vez explicado el advenimiento del orden que condena a los Márquez Iguarán a su desaparición, el mito no tiene ya necesidad de proseguir, su cosmogónico fin se ha logrado. Certeramente, Blanco Aguinaga ya ha demostrado que la lluvia y el Diluvio son el principal símbolo «anti-histórico» de García Márquez; que este símbolo representa «lo natural inconsciente» que el escritor defiende; y cómo con este símbolo el escritor *siempre* borra o nos escamotea una realidad que, como la matanza de las bananeras, debiera comprometernos hasta el presente, y la transforma en cambio en ciclo y olvido. Cuando el hecho histórico es irrepetible y único, y como tal implica conciencia y memoria, en contraposición, concluye Blanco Aguinaga, García Márquez hace que con ayuda del símbolo la masacre obrera se borre de la memoria de todos. En la lucha entre el mito y la realidad, la conciencia histórica y la inconciencia, dice, el novelista quiere que vivamos «en la ignorancia y los mitos» [25].

Con todo, no es ni siquiera esto lo más relevante y «original» en la visión de mundo del autor. Pues sucede por otra parte que, como alegoría satírica, *Cien Años* es una *sátira totalmente cifrada,* cuyo alcance y contenidos nada progresista la crítica y su público entusiasta ni siquiera alcanzan a imaginar. (De otro modo, queremos pensar, la crítica supuestamente marxista no lo habría consagrado con su aplauso unánime...) Y es que el manuscrito/novela escrito por García Márquez está tan cifrado como los pergaminos de Melquíades dicen estarlo dentro de la novela misma. Recordemos que, al descifrarlos, Aureliano Babilonia descubre que contienen «toda la historia de la familia» (y, por tanto, del pueblo y de «la humanidad» que ambos alegorizan), «como un espejo hablado». Es decir, la novela de García Márquez y los «manuscritos» de Melquíades son una misma cosa. Pues bien, esta sátira *total* y completamente disfrazada, se burla de todo el mundo y todo el resto de la sociedad alrededor de los aristocráticos Buendía al tiempo de su «caída», y los hace responsables de todos los males de la sociedad, de Colombia y Latinoamérica, tomándose a sí misma

---

[25] *Op. cit., passim.*

y a sus propios intereses y juicios de clase como centro del mundo. (Estará de más recordar que éste es un fenómeno común a toda ideología según Marx, de allí el sentido negativo que él le diera al término [26].)

Por la misma razón, esta versión ideológica del nacimiento y desarrollo de nuestra cultura es completamente xenofóbica: como lo notan varios autores, en Macondo todo lo malo es extranjero, y todo lo extranjero es malo. (Junto con el padre y la Historia, los extranjeros constituyen el tercero de los tres grandes males ya anotados de la «visión» del mundo del autor.) Y aún más significativamente, el mal de los extranjeros reside en que serían agentes de transformación y de historia: de allí que todo progreso, toda civilización, todo cambio o lucha histórica aparece en la novela como un «mal» que llega a, o «cae sobre» Macondo, «desde fuera» [27]. Esto se explica por el carácter aristocrático del mito del autor y su familia, el de una clase cuyo orden social no sólo fue destruido por otro orden extranjero que llegó «desde fuera», sino que también porque el orden imperialista de la United Fruit Co. y sus inmensos recursos económicos atrajeron a Aracataca y a la Costa Atlántica *una inmigración enorme* de toda clase de extranjeros de las más variadas nacionalidades, así como también innumerables «forasteros» provenientes del resto de Colombia [28]: todos ellos juntos son atacados y culpados por García Márquez como causantes de la «corrupción» moral y la decadencia material que acarrea el progreso de Aracataca/Macondo. Este conglomerado, al que sus antepasados despreciaban llamándolos desdeñosamente «la hojarasca» [29] (sinónimo de «la gentuza» o «lo que botó la ola» y que dará el título a su primera novela), es denigrado mediante el ridículo y el ataque *cifrado,* por el mero hecho de que no respetan ni se someten al mundo moral, económico, social, etc., de esta aristocracia local preexistente. Así, toda clase de naciones y razas extranjeras *(no sólo* europeo-colonialista y la norteamericano-imperialista) aparecen en *Cien Años* bajo las formas más variadas de sátira. Esto va desde los *así llamados* «gitanos» que traen el «hielo», la ciencia y el progreso luego de la prehistoria de Macondo; a los árabes que traen el comercio, y a quienes en todas partes no sólo se ridiculiza, sino que al nivel más básico se les aplica el término peyorativo de *Turcos* con que se denomina a esta raza en Latinoamérica; a «las prostitutas francesas» que traen la corrupción y la decadencia moral al pueblo (y que, por supuesto, representan la «corrupción» del racionalismo «francés»); al belga Gastón que trae la fornicación desenfrenada y «cultivada» a la casa misma de los Buendía; a los españoles, que traen las divisiones políticas (los Moscote) o la represión sexual-religiosa y existencial (Fernanda del Carpio); a Roma y Bruselas, cuya influencia hará definitiva la corrupción de los Buendía (uno de éstos vuelve homosexual cuando va a hacerse Papa en la primera, y Amaranta Ursula vuelve fornicando por todas partes con el extranjero Gastón de la segunda), etc. (Como ya lo han determinado dos críticos, homosexualidad y emancipación sexual femenina son «corrupción» para el moralista García Márquez, que así

---

26 *The German Ideology,* Lawrence & Wishart, London, 1970.

27 Cf. SERGIO BENVENUTO: «Estética como Historia», en *Sobre GM, op. cit.,* pág. 161, JOSEFINA LUDMER, *CAS, una interpretación,* Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, págs. 152, 196-97.

28 VARGAS LLOSA: *Deicidio,* págs. 13-16, 126, *et passim.*

29 *Ibíd.*

reproduce los mismos valores cristiano-occidentales que creía combatir... [30]. De hecho, el autor reproduce, en este aspecto también, la moral tradicional aristocrática que se le inculca en su familia.)

Pero, como hemos dicho anteriormente, son extranjeros o forasteros de todas clases, no sólo imperialistas o colonialistas, los que el autor ataca o denigra en su sátira. Los así llamados «gitanos», y de los cuales *todos* los males de Macondo se derivan en cadena, no constituyen una excepción. Sin embargo (y esto es algo que pese a su abundancia la crítica del novelista no llega siquiera a intuir), lo anterior no sucede porque los gitanos de Macondo sean «extranjeros» como los gitanos reales lo son en todas partes... Por el contrario, sucede que estos «gitanos» no son tales; no son gitanos *literales,* sino que figuras satírico-alegóricas que constituyen *una carnavalización y una mascarada* tras las cuales se lleva a cabo la burla de otra raza muy concreta, a la que García Márquez «enmascara» satírica y cifradamente de esta forma, para representarla fundando y desarrollando nuestra cultura cristiano-occidental —o judeo-cristiana— a partir de los mismos orígenes de ésta desde «los primeros comienzos» que narra todo mito cosmogónico de la Caída. La carnavalización y la mascarada son recursos consubstanciales al género satírico en todos los tiempos y en todas las latitudes literarias. Y así es cómo dentro de esta sátira racial sin límites se representa aquí a esta raza trayendo el «hielo» de la represión a la civilización humana, inaugurando con su alegórica «llegada» una etapa remota en el desarrollo de nuestra cultura. Probar cómo esto es así, cuáles son los recursos que utiliza el consumado satirista García Márquez para *representarlo y encubrirlo al mismo tiempo,* y por qué recurre específicamente a «gitanos» para crear una analogía burlesca con dicha raza, es algo que obviamente no podremos sustanciar dentro de los límites de este artículo. De hecho, la verdadera *Cien Años* (y no la novela «inventada» por sus críticos y por el autor con su *pretendida* ingenuidad cuando habla en entrevistas o en público) todavía espera ser descifrada, *literalmente hablando,* y tanto como los pergaminos de Melquíades. Debemos contentarnos, por tanto, aquí con señalar los márgenes —ideológicos, estructurales, genéricos, etc.—, dentro de los cuales este ciframiento opera, y, por tanto, su futuro desciframiento deberá operar. De allí que, mientras tanto, mi referencia a estos personajes satíricos se hace siempre con el uso de comillas al designárseles como (supuestos) *«gitanos».*

Por si fuera poco, para el escritor los forasteros de todo el resto de Colombia son igualmente «malignos» por su mera condición de tales. Reléase la novela, así como *El Otoño del Patriarca,* y descúbrase cómo son también los «cachacos» y «la gente del páramo» (habitantes de Bogotá y otros lugares y ciudades de Colombia que no son los originarios del autor) los que se representan como corresponsables de todos los delitos históricos de Colombia, la matanza de las bananeras incluida (por ejemplo, todos los soldados que disparan sobre los obreros en esta masacre son «hombres del páramo»; Fernanda del Carpio es represora y reprimida porque es una «cachaca», una

---

[30] GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZÁBAL: «Las formas de hacer el amor en *CAS»,* y MARGARET SAYERS, «Las buenas y las malas mujeres de Macondo», ambos artículos en *Explicación de CAS,* ed. Fco. Porrata y Fausto Avendaño, Editorial Texto, San José de Costa Rica, 1976, págs. 39-63 y 313-27, respectivamente.

mujer «del páramo»; la marejada humana que corrompe al otrora idílico Macondo recibe siempre el mismo nombre: «forasteros», etc.). Lo mismo sucede en *El Otoño,* donde la madre del dictador es una ramera y su hijo el ente despiadado que es, por provenir ambos «del páramo», etc. En una palabra, como para todas las aristocracias, los seres «indignos» son aquí «indignos» *por su origen* (sea éste socialmente bajo, o simplemente ajeno al rango moral que da la pertenencia a la élite aristocrática misma); no por el rol histórico que cada cual juega dentro de la lucha de clases.

Lo esencial, sin embargo, es que para el novelista los extranjeros y forasteros no son negativos cuando y porque traigan o representen cierto orden social opresor en términos de clase, sino porque él los ve representando *cualquier orden,* es decir, uno nuevo que amenaza el anterior de los aristocráticos Buendía, tal como sucedió con los Márquez Iguarán a comienzos del siglo. Así es como debe verse incluso su rechazo de los norteamericanos y de la compañía bananera. Dicho de otro modo, la ideología de la obra en este sentido no es puramente «anti-imperialista», así como tantos, confundiendo la realidad con sus deseos, lo han querido ver. Es solamente anti-imperialista, anti-colonialista, o nacionalista (o «latinoamericanista») en la medida en que es aristocrática: rechaza a todos los que no pertenecen a la élite propia local hasta entonces dominante, a todos los que tienen un origen «inferior» al de la aristocracia del autor (entiéndase «inferioridad» moral, social y/o económica» [31], y a todos los que, como los norteamericanos y europeos importan un orden ajeno que destruye su propio dominio nacional y local. Por ello incluye como inferiores en este sentido a los colombianos mismos que «vienen» con el invasor económico imperial a destruir su orden ideal, ahora caduco. (El término despectivo de «hojarasca» o «forasteros» incluye a la clase media y a la clase obrera colombiana que acude a la zona para trabajar en las plantaciones para la United Fruit Co.) [32]. En todos estos «advenedizos» —como en forma abiertamente aristocrática el escritor los llama en sus novelas—, García Márquez ve la manifestación del cambio histórico mismo, los hace símbolos y representantes del progreso, del patriarcalismo y de la Historia. Este fenómeno es inherente a las categorías del mito, que por lo mismo desemboca comúnmente en el racismo. Los mitos lo explican todo por supuestas «esencias», por la «naturaleza» inmutable y fija de las cosas y los seres; en una palabra, mediante arquetipos [33] (y todo es arquetípico en *Cien Años).* Para la aristocracia, al mismo tiempo, los seres *son y serán* su origen, sea éste sanguíneo, social o natural. El carácter aristocrático de este mito específico conduce entonces a explicar «lo malo» en toda nuestra historia, no por el mismo orden económico-social que contemporáneamente pueda darse dentro de diferentes naciones o razas, sino que a la inversa: por *el origen,* la característica «inherente» y arquetípicamente «maligna» de razas, naciones o conglomerados geográ-

---

[31] VARGAS LLOSA: *Deicidio,* págs. 233-91 y especialmente pág. 251.

[32] La composición social de este conglomerado está muy claramente descrita por la voz lírica (portavoz del grupo aristocrático de los Márquez Iguarán) que habla en la introducción a *La Hojarasca,* su primera novela: Arca, Montevideo, 1965, pág. 8.

[33] Todos los estudiosos del mito coinciden en esto. Por ejemplo, Roland Barthes, *Mythologies,* Seuil, París, 1957, págs. 221-265; Ernest Cassirer, *Mythical Thought,* vol. 2 de *The Philosophy of Symbolic Forms,* Yale University Press, New Haven, 1964, *passim;* y Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries, op. cit., passim.*

ficos dentro de los cuales el hecho histórico ocurre, o dentro del cual, *contingentemente,* se manifiesta con más fuerza. A diferencia de la visión historicista, el mito no reconoce contingencias, ve sólo su opuesto, esencias inmutables.

Junto a los extranjeros, cada cual con su característica denigratoria propia y específica, todo el resto de la sociedad, salvo su propia clase son atacados o menospreciados por el escritor a lo largo de su obra: el estado colombiano; la Iglesia católica (representante y transmisora de la cultura occidental en Latinoamérica); la clase media, la clase obrera representada arquetípicamente por Mauricio Babilonia (mecánico de la compañía bananera que cifra la *corrupción* de Babilonia), los liberales de Colombia, etc. Ahora, ¿por qué estos últimos, considerando la relevancia que adquieren en *Cien Años?* Vargas Llosa nos revela cómo esta aristocracia feudal de Aracataca era políticamente liberal [34]. El abuelo idolatrado por García Márquez en su infancia fue coronel y caudillo de este bando en las guerras civiles del siglo pasado entre conservadores y liberales en Colombia (1830-1902) [35], y que son las que traspone míticamente la novela (no las de este siglo como quieren verlo aquéllos que explican la obra por *La Violencia* [36], el período de sangrienta guerra civil entre ambos bandos entre 1948-1962, época histórica que esta específica novela no alcanza ni remotamente a cubrir, como ya he argumentado). El mismo García Márquez fue miembro del partido liberal por un tiempo en su juventud [37]. Pero, como es bien sabido, con la llegada de la United Fruit Co., los liberales se unieron al nuevo poder integrándose al estado colombiano de los conservadores y aliándose, hasta hoy, con el imperialismo, tal como sucede en la novela. La aristocracia original de García Márquez se sintió así «traicionada» por un liberalismo «oportunista» e «inconsecuente» que, de esta forma, no impidió *su propia caída* como clase. Ello explica que el partido liberal y su credo constituyen la gran desilusión *del autor* en su novela: el coronel Aureliano, que comienza como el más inflexible de los guerreros liberales, refleja, a través de su biografía novelística, la decepción del propio García Márquez y su familia con ellos, hasta que al final de la obra son cómplices «indignos», y hasta se dijera «inesperados», de la opresión imperialista. Que el punto de vista de la crítica al liberalismo implícita y explícita en la obra no es «revolucionario» desde el punto de vista de las clases oprimidas de Colombia, sino que aristocráticamente resentido desde el sitial de los Buendía —dueños y centro de Macondo— está clarísimo en la novela cuando se la lee no como muchos *querrían* que fuera, sino como realmente *es.*

Sin embargo, habiendo renunciado al liberalismo «ortodoxo» o tradicional, la ideología de García Márquez *sigue determinada* por una perspectiva esencialmente liberal de la sociedad y el hombre. Para el liberalismo, con su acento original en el

---

[34] *Deicidio, passim.*

[35] *Ibídem,* págs. 26-27, 116-25 y otras; y Homero Mercado Cardona, *Macondo: una realidad llamada ficción,* Ediciones Universidad del Atlántico, Barranquilla, 1971, págs. 35-36.

[36] Así lo plantean erróneamente la mayoría de los críticos. Véase, por ejemplo, Lucila Inés Mena: «*CAS,* novela de "La Violencia"», *Hispamérica,* año 5, núm. 13 (abril, 1976), págs. 3-23. Para una descripción del período histórico de «la violencia» colombiana, véase también Vargas Llosa: *Deicidio,* págs. 33-35 y 128-185.

[37] LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: «GGM (Aracataca 6 de marzo de 1928)» *Cuadernos Americanos,* año 35, núm. 5 (sept-oct. 1976), pág. 216.

individuo no sujeto a coerciones, el concepto de libertad es puramente individualista y, por tanto, moral, no fundamentalmente histórico y social. Rechazando la «opresión» (sexual, política, cultural, familiar-patriarcal, etc.), García Márquez afirma anárquicamente al individuo por sobre la sociedad, rechaza toda necesidad organizativa, toda causa social, cualquier ideología —todo aquello que en sus obras y en sus entrevistas critica como «el poder»— categoría a la cual no escapan ni los que como José Arcadio Segundo dirigen luchas proletarias y de clase contra los liberales mismos, ya integrados en el estado colombiano durante la huelga y masacre de las bananeras. A esto, así como a concepciones racistas, lo conduce el «anti-racionalismo» sin cualificaciones. Como vemos, este anti-racionalismo es bien específico: anti-historicismo, anti-conciencia, anti-revolución (a menos que se considere el sentido anarquista, y no marxista, del término).

El anarco-liberalismo del «Derecho Materno», por una parte; el sentimiento, la visión y el mito aristocrático, por otra; éstas son las ideologías de *Cien Años de Soledad* y las otras obras del escritor. Es dentro de estas ideologías que se hará posible el desciframiento de su sátira hasta la última palabra. En todo caso, podría adelantarse aquí que dicho desciframiento literal —y especialmente en lo que tiene relación con la verdadera identidad de los pseudo-«gitanos» de Macondo una vez despojados de su máscara satírica— revelaría hasta qué punto García Márquez se ha burlado de todo el mundo: aclamada por el crítico y el lector progresista, cuando en verdad esconde un contenido anti-histórico y racista celebrado por nuestra propia carcajada, su obra constituye así la burla satírica más grande que jamás se haya llevado a cabo contra el público y la crítica latinoamericana, y, visto el éxito internacional de la novela, tal vez en la historia de la literatura universal. El eventual desciframiento revelaría también que la ingenuidad de niño prodigio que el escritor *finge* en sus entrevistas respecto a su obra (ingenuidad imposible en alguien que escribió *Cien Años de Soledad)* no es más que una forma de evadir, bajo cualquier excusa, incluyendo la de inocencia total y «anti-racionalizante», el tener que hablar sobre el verdadero contenido de la misma: esta obra revela, por el contrario, que el autor tiene plena conciencia de los símbolos, las alegorías y las sátiras que calculadamente concibió y buscó cifrar e inscribir con cada episodio, con cada palabra y con cada anécdota. Finalmente, este desciframiento tampoco dejaría dudas respecto a las razones que aún lo animan a ocultar el verdadero carácter de su alegoría satírica, prefiriendo encubrirla como «realismo mágico»: si lo revelara, sabe muy bien el repudio general que sus concepciones (especialmente las racistas) encontrarían entre la mayor parte de sus lectores.

Ahora el Nobel. Y algunas conclusiones

De acuerdo a Marx, toda ideología se caracteriza por invertir totalmente las relaciones objetivas de la realidad de acuerdo a los intereses específicos de quienes la explican [38]. Así cuando los pueblos latinoamericanos permanecen en la subyugación y

---

[38] «... en toda ideología los hombres y sus circunstancias aparecen al revés como en una cámara oscura...» *The German Ideology, op. cit.*, pág. 47.

en la opresión porque continúan siendo víctimas de los mitos, de las supersticiones y de la ignorancia, y porque viven en la irracionalidad primitiva en que los mantienen alienados y que *les fomentan sus clases o poderes dominantes mismos* (sean éstas nacionales como la aristocracia de los Márquez Iguarán o las burguesías locales; o extranjeras como los poderes coloniales e imperialistas), García Márquez viene a decirnos que es todo lo contrario: que es la *razón* y la conciencia histórica, la fe en la historia, en sus luchas y en nuestra posibilidad de transformarla política y revolucionariamente, aunque fuere con la clase obrera (José Arcadio Segundo), aquello que acarrea opresión o la manifiesta. Y que ésta no es social y de clase —dentro de lo cual debiera entenderse el patriarcalismo—, sino que es el producto de orígenes, de razas y naciones *como tales,* sean la norteamericana, la árabe, la disfrazada como «gitana», la francesa y la belga, o los «cachacos» de Colombia «la gente del páramo...».

Y ahora, su discurso de aceptación del Premio Nobel [39] se dirige contra el «racionalismo», que una vez más atribuye a Europa y Occidente, como si la razón no fuera a la vez condición y resultado inevitables de todo desarrollo humano, en cualquier parte del mundo, y como si Latinoamérica fuera el continente de la esperanza por «tener menos» de ella... Luego de enumerar toda clase de hechos «maravillosos» que siendo extraordinarios y dispares sólo *parecieran* negar la realidad racional, enumera entonces distintos males y formas de opresión e injusticia que sufre Latinoamérica. Y concluye:

> «Los talentos *racionales de este lado del mundo* [Europa]... se han quedado sin un método válido para interpretarnos... insisten en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos... [cuando] la interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres...» (El subrayado es mío.)

En otras palabras, García Márquez le está diciendo a Europa, la supuestamente «racionalista» que hoy premia su obra anti-racional, lo siguiente: «Dejen tranquila a Latinoamérica a la que ustedes "le impusieron" la razón... Déjenla "libre", irracional, viviendo en el mito, en el primitivismo y el atraso, en el mundo "mágico" del "salvaje noble", en la felicidad natural de la inconciencia, en las "maravillas" de la ignorancia y la superstición fuera de la ciencia que es conciencia, de la técnica y del progreso que puede y debe ser liberador, fuera de la Historia, fuera de la revolución... Así nos dejarán más libres sin "esquemas ajenos"...» Para ello, el escritor vuelve a ignorar que el mito y la utopía irracionalista del hombre primitivo que vive feliz «en comunión» con la naturaleza y fuera de la cultura, la sociedad y el progreso no nació en América Latina, sino que ha aparecido y aparece continuamente en todo el mundo desde el inicio de los tiempos, desde que existió el mito [40] que la versión occidental y actual de este mito, tal como lo hereda García Márquez nació precisamente en Europa; que las tribus de «salvajes nobles» en que Rousseau y su siglo se basaron para recrear este concepto utópico eran en realidad caníbales... [41], que —como bien lo desnuda un

---

[39] «La soledad de América Latina» (Discurso de recepción del Premio Nobel, 1982), *Combate* (Estocolmo), núm. 90 (febrero, 1983), págs. 14-15.

[40] MIRCEA ELIADE: *Myths, Dreams..., op. cit., passim.*

[41] *Ibídem,* cap. 2: «The Myth of the Noble Savage or The Prestige of the Beginnings», págs. 39-60.

crítico— la percepción «realista mágica», así como la «real maravillosa» de América Latina, trata de ver a este continente con los ojos irracionalistas del surrealismo *europeo,* con una mirada que al mismo tiempo se deriva de una valoración positiva de prejuicios o utopías colonialistas (ambos se confunden) sobre los así llamados pueblos «primitivos» [42]; y que estos conceptos nos ven como los colonialistas e imperialistas quieren y les interesa vernos, en la subordinación y sumisión *inconscientes,* sólo posibles en la irracionalidad.

Por otra parte, ¿acaso no reproducen las palabras del autor el mito interesado de los gobernantes y dictadores que en Latinoamérica como en el mundo entero rechazan y combaten la noción histórica de clases y de revolución (el marxismo) porque —debido a que apareció y se intentó primero en Europa y no en nuestro continente (e incidentalmente, como la expresión más alta de siglos de avance en ciencia y en razón)— éste es una «ideología foránea», un «esquema ajeno»? Y a la inversa, ¿cuán «racional» puede considerarse una Europa cuyas academias (como la sueca) han llegado a otorgar también un Premio Nobel ¡de la *Paz!* a un Menachem Beguin, invasor y destructor del Líbano y exterminador del pueblo palestino? ¿O el de Economía a un Milton Friedmann, inspirador teórico de hambrunas y estrecheces con las que Chile y otros pueblos sufren hoy día en el esquema dominante al que alienta sus teorías? ¿Y cómo explicarse entonces que haya sido un «racionalista *francés»* como Jean Paul Sartre el único que hasta hoy haya rechazado dignamente el de Literatura que se le otorgara por motivos de básicos principios similares a los antes señalados? A conclusiones como las planteadas por el escritor colombiano sólo puede arribarse si, como él lo hace, se borran los contornos y explicaciones políticas, históricas y de clase, para suplantarlas por el viejo mito de «el carácter nacional», o «continental», o racial, geográfico, en una palabra *original* de los pueblos, para negar xenofóbicamente la *universalidad* de los problemas, de ideologías y contraideologías, de doctrinas e ideas, de «racionalismos» e «irracionalismos», para el marxismo todos éstos revestidos, por el contrario, de un carácter tan universal e internacional como el que tienen las clases sociales y sus intereses o necesidades mismas. (Lo cual, por supuesto, no significa negar las características idiosincráticas locales *con las cuales* se dan las realidades e ideologías universales).

Estas constituyen sólo algunas de los cientos de contradicciones aberrantes en que se basa también su obra puramente ideológica que, seguramente para pasmo de las generaciones futuras liberadas de mitos, pasa por ser la más revolucionaria del continente, obra que es monumento, «orgullo» literario de Latinoamérica. ¿Deberemos concluir que esto sigue sucediendo y sólo es posible en la medida en que aquellos lectores que aún viven en el mito se ven a sí mismos retratados por una obra que de paso fomenta y reafirma sus propios prejuicios y su propio atraso? Pero entonces, ¿qué decir de aquella crítica supuestamente marxista que rescata su obra como progresista y como propia? [43]. ¿No estamos otra vez frente a ese notorio malentendido del

---

[42] HORST ROGMANN, *op. cit.,* pág. 52. Véase también Napoleón N. Sánchez, «Lo real maravilloso americano o la americanización del surrealismo», *Cuadernos Americanos,* vol. 37, núm. 4 (julio-agosto, 1978), págs. 69-95.

[43] Examínese con este fin la selección de elogiosos artículos, muchos escritos por marxistas, en *Sobre*

marxismo mecanicista y vulgar aplicado a la literatura y el arte, una de cuyas premisas básicas más erróneas es la de que si un escritor demuestra indudable calidad en sus logros estéticos y formales, y nos impresiona con su gran talento *literario* como indiscutiblemente lo hace García Márquez en *Cien Años,* entonces su obra debe ser por obligación y «de alguna manera», revolucionaria? (Si no, ¿cómo explicarse la calidad en otros medios?) Y que si ésta no lo parece tanto (o, por último, si no sabemos si lo es o no lo es), entonces debe utilizársela para nuestras necesidades contingentes, publicitariamente (o si no al autor), en función de fines que a largo plazo sí lo son, independientemente de la violencia que así se haga a la verdad, y sin que importen las actitudes y creencias que esta obra *en sí misma* fomenta y seguirá fomentando a largo plazo y por generaciones en la conciencia y la sensibilidad del público masivo a la que como best-seller se dirige?

Estas premisas, que tanto han impedido a la crítica «marxista» una comprensión y explicación científicas del arte y la literatura, así como de las obras individuales, se niega todavía a entender que el talento literario formal y estético —cuando se lo considera separadamente de los contenidos *en* los cuales y *para* los cuales se logra— es una *técnica* y un talento *profesional,* no menos que aquellos del excelente ingeniero, mecánico o físico nuclear, y que como tal puede aplicarse a una obra que, en su perfección técnica, puede servir tanto para un barrido como para un fregado ideológico: para diseñar armas contra los pueblos como para construirles escuelas o, en el caso en cuestión, para la sensibilidad consciente como para el instinto inconsciente, etcétera. No de otro modo podría comprenderse la dialéctica implícita en un juicio de Lenin, quien concluía una vez, y sin ironía alguna, que era posible encontrar «buenos escritores reaccionarios» [44]. Esta falsa concepción es la misma que intentara combatir Trotsky en sus discusiones con los partidarios del *proletkult,* para quienes todo «gran» escritor (un escritor de objetiva calidad estético-formal), como Puchkin, «pertenecía» o «debía pertenecer» al punto de vista del proletariado, o a la así llamada e inexistente «cultura proletaria». Entonces, el dirigente marxista se veía obligado a replicar impacientemente con una frase que, allí aplicada al poeta ruso, hoy le calza perfectamente al colombiano: «La lengua de Puchkin es, en verdad, espléndida (¿qué más se puede decir?), pero le sirve para expresar una visión del mundo de aristócrata» [45].

MORKOS MECKLED
45 Titania Close
COLCHESTER, Essex CO4 3TB
(Inglaterra)

GM, op. cit, obra publicada inicialmente por Casa de las Américas de Cuba, bajo el título *Recopilación de Textos sobre GM,* La Habana, 1969.

[44] Citado por Pierre Macherey, *op. cit.,* pág. 134.

[45] LEÓN TROSTSKY: *Literatura y Revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte,* 2 vols., Ruedo Ibérico, Barcelona, 1969, vol. 2, pág. 6.

Poemas íntimos y otros versos andaluces

Llanto niño por la luz del verano

Tan reciente la arena y los arroyos,
la libertad, el aire y la insistencia
del tomillo, o del mar en las toallas,
volver al patio aquél siempre era amargo,
porque ciudad más triste nunca hubo
que aquella de las lluvias y de octubre,
arrebatándome la libertad,
con su olor a pupitres y a sotanas,
con paraguas abiertos como féretros
que la luz del verano sepultasen.

El sabor del damasco

Largas aceras sin adioses cruzan
la ciudad que fue mía.
¿Dónde está todo aquello, su pasar despacioso?
Mi niñez hizo célebre mis días ante mí.
Pero nadie lo supo.
Tan larga fue la espera
que en inmortal se convirtió mi vida.
Vivir era dejarse llevar por lentas calles
que daban a zaguanes, a cancelas, a patios,
a la luz entoldada de esa infancia
que el sabor del damasco me devuelve.

Pensativo ahora miro su semilla
en la mano que un día la arrojara,
olvidado ya el juego que vencía a la muerte.

Humo y cenizas en Reyes Católicos 16

Pintada está la luz. Rembrandt regresa
y retoca pacientemente el rayo
que entra por el balcón: la luz precisa,
instante exactamente recordado.

Lucas Jordán, sobre el buró paterno,
organiza su cielo anubarrado
de arcángeles cantándole al Altísimo
por siempre y siempre: Santo, Santo, Santo.

Abro el cajón aquél de entonces.
Miro
allí mismo, al alcance de mi mano,
la abovedada caja de pitillos
abdullas imperiales.
Oigo pasos.

¿Es Rembrandt o es mi padre quien regresa?
(La luz en el balcón se va dorando.)
Humo y cenizas sólo ya me queda
de aquel 1934.

El rito y la regla

(Viernes del 83)

En el patio, mi padre, con su túnica
negra, en la madrugada más profunda
de la clarísima ciudad, se ha puesto
solemnemente el negro capirote.

Silencioso es el rito, no aprendido,
sino heredado, yéndole en la sangre,
pues los siglos se ven hasta en la forma
de sujetarse el antifaz al rostro.

(Y silencioso y sin hablar con nadie,
el nazareno escogerá el camino
más corto...)

Oh padre mío,
cuánto silencio hay en este Viernes
tan lejos de mi vida,
cerrada para siempre la cancela
que a nadie espera ya.

Hoy la memoria escoge
el camino más corto para herirme.

Reflexiones de un antiguo alumno de jesuitas

Tras el amor, siempre era conveniente
reposar la tristeza, arrepentirse
de haber manchado el alma con la horrenda
suciedad del pecado.

Acariciando pensativo el blanco
silencio de la amada,
aquel antiguo alumno preguntábase:
¿Es tan cuerpo el amor que su alma muere?

Pero de pronto,
la fiel concupiscencia, abandonándose
alegre entre los cuerpos,
volvía a su dulcísima tarea,
como si eternas fuesen tanta dicha
y tanta incontenible juventud.

Balada de la dama de negro

Desfilaban la cera, la liturgia y el júbilo
de la tristeza en medio de aquel Jueves.

Alguien reconoció la dicha nuestra,
sentada tras nosotros, de luto, sonriente.

Era muy poco el tiempo que quedaba
y hasta el aire tenía un aire ausente.

La primavera descendía lenta
entre ráfagas tristes y colores alegres.

Todo se despedía despacio de mi alma,
con la palabra nunca escrita para siempre.

Da gloria ver cómo os queréis, *dijo,*
ya de pie, tras nosotros, de repente.

Y se alejó despacio, pensativa, de negro.
Llorando iba la Muerte.

Sombra en el jardín

Y de su sueño desperté a los árboles,
que inclinaron muy tristes la cabeza.

(Heine, Intermezzo, *LV)*

Pequeño fue tu paraíso. Míralo.
No existió otro más bello en la ciudad.

Las palmeras altísimas de pequeño penacho
movían pensativas la cabeza.
Ellas te vieron solo en la noche de julio,
leve arcángel de sombra, despidiéndote.
¿De qué te hablaron, di, qué prometieron
a cambio de tus alas funerales?

Sólo recuerdas voces en la brisa
del verano del Sur, las susurrantes
voces de tus palmeras.

A ellas tu soledad debe su canto.
Ellas sabían ya que hoy volverías,
aunque entonces te vieran
adolescentemente despidiéndote,
alzada ya la mano hasta la exacta
fatal altura de tu propio olvido.

Anda y sécate esas lágrimas

Anda y sécate esas lágrimas,
que aquel que inventa un querer
se pilla en su propia trampa.

Anticipando espíritu

1

Como si convocado por vosotros,
volviese yo desde algún sitio
en donde ausente acaso estuve, como
si pudiera el espíritu volver
al mundo donde un día
gozándose sufrió y amó muriendo,
así regreso ahora a mi palabra,
sólo para deciros
que existir una vez ya es suficiente,
aunque crueldad parezca el ofrecernos
tan poco tanto para tanta nada.

Por eso acudo ahora
como invocado por vosotros,
disimulando el llanto, sonriendo.

2

Si algún día me aparezco,
seré un fantasma andaluz
de sábanas para adentro.)

Mirándola en silencio

No habrá más luz, ni tiempo, ni esperanza,
ni solución, ni vida, ni me importa-
ría si no estuvieses tú por medio,
ni la respuesta justa a esta injusticia
nos será dada nunca.

Nos iremos un día,
dejando todo como está, dejándonos
entre adioses y besos y hastanuncas,
pues jamás volveremos a encontrarnos, jamás.
No esperes más regresos,
ni nostalgia, ni nada, ni hastasiempres,
ni volver a abrazarnos ya, ni dime
si te ha gustado el sueño que soñaste.

Cuando éramos jóvenes teníamos...

Cuando éramos jóvenes teníamos
reciencasadas las palabras. Iban
rozándose entre sí y, resbalándonos
como besos a medio pronunciar,
por la carne que ardía se quedaban.

Cuando éramos jóvenes tú y yo,
en el verano aquél, eran las horas
como una invitación al vals de amarnos,
girando entre caricias y destellos
de risas y de sábanas.

Y era hermoso vivir y era la vida
menos nuestra que ahora.

Soleares y canto gregoriano para un amigo

(Agosto de 1983)

Vendrán por los olivares
a traicionarte los sueños
que tú por ellos soñaste.

Dime cómo puede ser
que una tierra tan hermosa
sea a la par tan cruel.

No confíes demasiado
que el negro toro andaluz
derrota por los dos lados.
... ...

Vendrá por los olivares,
con túnica blanca y verde,
la fama tuya a nombrarte.

Con túnica blanca y verde
y una ramita de olivo,
praedilectus filius Baeticae.

Cante de frontera

No me digas, madre mía
que ayer te hicieron llorar,
que despeñaré los perros
que quedan por despeñar.

Diosa lejana

Eras entonces como un sueño
de madrugada y carbonilla,
duro el asiento y la posguerra,
lejana y triste Andalucía.

Te miro ahora desde el aire,
bajo las blancas nubes frías;
y sigues siendo como un sueño,
lejana y triste Andalucía.

RAFAEL MONTESINOS
Valderribas, 19, b, 7.º dcha.
28007 MADRID

D. H. Lawrence: La pasión amorosa como redención moral

D. H. Lawrence nació en Eastwood, Nottinghamshire el 11 de septiembre de 1885, hijo de una familia de mineros. Asistió a la «Nottingham High School» y fue a la Universidad de esa ciudad. La muerte de su madre, en diciembre de 1910, le causó un enorme trauma. Dejó la relación con Jessie Chambers y pasó a Louise Burrows, pero el verdadero amor estaba por llegar y surgiría cuando en 1912 se escapara a Alemania con Frieda Weekley, la esposa alemana de su antiguo tutor. Después de la guerra, y de la publicación de de varias obras, inició una peregrinación por Sicilia, Ceilán, Australia, para terminar en Nueva México. Murió en Vence, al sur de Francia el 4 de marzo de 1930 a los cuarenta y cuatro años. Añadamos, cómo en 1917 rompe y riñe con el famoso crítico John Middleton Murry y con su esposa, Katherine Mansfield, o cómo en 1924 fallece su padre. En 1926 lo vemos pintando en los bosques cercanos a Florencia. La tuberculosis le acechaba y le llevaría tempranamente a la muerte. Tal vez sea difícil definir su obra, pero quizá diciendo que era el «artista creador» estemos ante una posible definición válida. Todo en él es arte, y para ello hay un ansia de plenitud y libertad que sólo la relación íntima entre hombre y mujer puede entregar. La sexualidad se convierte en *ascesis.* La intimidad pasional será el instante redentor por excelencia.

Cuando describe *Studies in Classical american Literature* (1923), advertíamos cómo la admiración por Walt Whitman es reveladora. «Quédese en el pecho y en la matriz. Quédese ahí, oh Alma, donde le corresponde», afirmación que pretende colocar el alma y el cuerpo íntimamente unidos. Junto a ello una extraña ceremonia que recuerda el Blake de las *Bodas del cielo y del infierno:* «El Camino Abierto. La Gran Morada del alma es el camino abierto. No es el cielo, ni tampoco el paraíso. No está "arriba". Ni siquiera "adentro". Es un transeúnte que pasa por el camino abierto.» Esta sinceridad hace que lo veamos como un hombre que busca compañía, para él su arte es una forma íntima de comunicación y una «moralidad de la vida real». «El alma no irá a llorar ante un Dios.» «La verdadera democracia está donde el alma encuentra al alma en el camino abierto.» «El amor del hombre y de la mujer: un reconocimiento de almas, y una comunión en el culto.» «Democracia: un reconocimiento de almas...», estas frases y tantas otras de ese delicioso libro ofrecen muchas luces de la intimidad de D. H. Lawrence y es una de las mejores claves para comprenderlo. Sus novelas, sin embargo, son el complemento necesario y la explicación moral de estos principios ideológicos.

The White Peacock (1911) es su primera novela, y fue escrita desde 1906 hasta 1910, centrándose en la familia de los Beardsalls y es una recriminación encubierta que D. H. Lawrence hace a su madre por no haber sido de una clase alta y adinerada. Lettie, hermana del narrador, mantiene relaciones con George Saxtos, joven agricultor

y con Leslie Tempest, de una familia de clase media con quien al final casará. *The Trespasser* (1912) se escribió entre 1910 y 1912 y narra las aventuras de un hombre casado, profesor de música, Siegmund y su amor Helena y los días que pasan juntos en la isla de Wight. Cuando vuelvan a la realidad una tragedia sobreviene, y Siegmund volverá a su casa del sur de Londres y se suicidará. Beatrice, la esposa, será el símbolo del absurdo. La soledad más absoluta acompañará a este viaje sin destino. *Sons and Lovers* (1913) es una obra más ambiciosa y con mayor intención social, y Paul Morel será un auténtico expositor de la ideología moral del autor, siendo un pintor representa la pureza del arte, y vamos viendo su despertar amoroso, su pasión por la madre, su primer amor Miriam Leivers y su última pasión Clara Dawes. Incluso, como si se tratara de un *Bildungsroman* de la actitud de Paul hacia lo femenino, y de su relación con la madre y con Miriam hemos de ver datos biográficos de nuestro autor. La posesión y la codicia de los sentimientos son el centro de esta novela que se va tejiendo como una dulce sinfonía de afectos.

El camino hacia *The Rainbow* (1915) se está marcando. Ursula simboliza la nueva actitud moral que ya se presagiaba en obras anteriores y comparte con su padre su adoración por la religión. Al enamorarse de Anton Skrebensky entra en un mundo de tinieblas, en esa separación y vuelta final que le va a conducir al dolor y la resignación con un símbolo como el del arco iris que corone un esfuerzo estéril por alcanzar la plenitud. Ursula ante esa aparición representa una advertencia de que se ha alcanzado una bella *mimesis* con la sociedad y sus valores convencionales. *Women in Love* será, en cierto sentido, una continuación de la novela anterior y sorprenderá ver a una Ursula que al final conquista la felicidad que se le ha negado en *The Rainbow*. La atracción física que Adam siente por esta muchacha es una prueba del signo irracional que acompaña a tantos héroes de nuestro autor, ya que el sexo lleva a Ursula a la desilusión. Henry James en muchas obras, pensamos en *The Portrair of a Lady,* propondrá el mismo esquema de la humillación como *ascesis.*

Women in Love (1920) aparece dos años antes que el *Ulysses,* de Joyce, y muestra cómo es posible mantener un camino de estricta lógica narrativa, sin caer en el experimento. Es una novela que ostenta la deuda con Stendhal y Thomas Hardy, una obra sencilla y solemne a la vez donde hay una apología implícita a la lucha de clases. Ursula y su hermana Gudrun viven en un mundo cerrado de las minas de Beldover, y las dos son maestras en la escuela. El paisaje industrial aparece con recelo y en las imágenes de Gerald Crich y Rupert Birkin debe verse dos concepciones de la actitud ante el trabajo. Entre ambos amigos hay una relación que incluye amor y odio y Hermione, la aristócrata intelectual, amante de Birkin, quedará relegada por las hermanas Brangwen. Este esquema inicial se va orientando a una oposición de dos parejas: la feliz, Birkin y Ursula, y la desgraciada, Gerald y Gudrun. En una patética escena en los Alpes, Gerald se suicidará al ver, una vez más, la infidelidad de su amada. La obra incluye una advertencia moral. En la escena última, Birkin y Ursula opinan sobre la amistad masculina. Para ella, él le es bastante. Para él, en cambio, «deseaba también unión eterna con un hombre, otra clase de amor», a lo que ella responderá tajante, «no puede tenerse dos clases de amor». *Women in Love* es una obra que recoge de modo admirable la situación social en las minas, con un patetismo y

vehemencia espléndidos para enfrentarse con ese idilio de felicidad que han descubierto Ursula y Birkin, en una ceremonia casi religiosa. Ursula, procede de *The Rainbow* y ostenta un romanticismo que pronto borrará a Hermione, tiene «el perfecto candor de la Creación» y así su alma nueva y resplandeciente va a iluminar la vida de Birkin, del propio D. H. Lawrence que se configura como un creador del arte puro, de la sublime estética de la belleza. La fertilidad de la vida está presente en *Women in Love* e incluso el plano social debe doblegarse al emblema pasional que las hermanas Brangwen están forjando. Gerald Crich es un tipo salvaje, y será arrastrado al suicidio en las montañas, llegará a su total autodestrucción, cierto que ayudado por Gudrun. El sexo ha dominado la industria de las minas, parece que el autor tenga más interés en la pasión que en el sufrimiento humano. Las hermanas han conseguido crear una perfecta simbología del bien y del mal integrados en la vida cotidiana, una *Modality* demasiado obvia, excesivamente radical. Un emblema que interfiere el de amor y muerte. Esta es la esencia real de la obra.

Una novela que desde la vida vuelve a la estética. *The Lost Girl* (1926), *Aaron's Rod* (1922), *The Plumed Serpent* (1926) preparan el camino hacia *Lady Chatterley's Lover* (1928). *Kangaroo* (1923) quedaría como un intento aislado que no condiciona la meta marcada. *The Lost Girl* lleva hacia ese amor de Alvina y Cicio y el viaje a su casa en los Abruzzi. Ella se quedará sola para después volver a encontrarse, tal y como Ursula y Birkin harían. El compromiso moral inunda el texto, como en *Kangaroo* el mundo de dificultades del autor y Frieda se repite en sus héroes. El camino a la historia de Mellors y su tiranía sexual está marcado y simboliza cómo Lawrence va a dejarlo de testimonio final. Connie buscará la libertad y eternidad en Mellors, y esa ascesis se considerará «pornografía» y desencadenará prohibiciones y juicios. Clifford y Connie viven en un mundo de alta sociedad que para D. H. Lawrence simboliza el vacío absoluto y la decadencia. El humilde pueblo de Tevershall representa una oposición simbólica, pero podrá entregar «tenderness» a Connie. Han pasado ocho años desde *Women in Love* y nuestro autor se ha hecho más radical y crítico, y aquel esquema de «muerte en vida» que arrastraba Gerald se va desdibujando.

La moral de D. H. Lawrence se va afirmando en sus héroes. E. M. Forster le calificó una vez como «the greatest imaginative novelist of our time», opinión quizá excesiva y que nos remite a ese clima de radicalismo crítico que el mismo D. H. Lawrence protagonizó en su entorno, las luchas *The Criterion* y *Scrutiny* por concederle méritos, sus problemas legales y hasta sus luchas con la censura. Incluso el desdén de T. S. Eliot hacia su obra sería una prueba de que nuestro autor era un precedente de los modernos grupos de rebeldía, hasta un lejano *Angry Young Man* que pretendía implantar su doctrina en una sociedad adormecida por convenciones e hipocresías. Su desprecio a las altas clases intelectuales tal vez fuera un reflejo de su misma ambición por verse valorado en el aspecto ideológico. Su idealismo de signo romántico haría pensar que obras como *Sons and Lovers* dejarían más al descubierto una sociedad que su última y discutida novela. Cuando habla de la conciencia mental no está, en absoluto, prefigurando ningún tipo de «behaviourismo» del tipo de Skinner, sino un término salvador. Toda su visión psicológica es una búsqueda de apoyos personales para justificar su visión idílica de la realidad.

El fondo narrativo de D. H. Lawrence es poético, aunque con una dimensión más controlada que el que sostenía a Virginia Woolf. La sexualidad le mantiene en un equilibrio absoluto y esa traducción de las emociones que busca la consigue de modo inmediato. No hay mecanismos estilísticos atrevidos, no hay la menor deuda con Ezra Pound ni T. S. Eliot, sino una firme situación subjetiva que está más cerca de escenas de Thomas Hardy, y que incluso tramitan un romanticismo lejano, con ecos de Wordsworth. Este fondo lírico es el que hace de *Women in Love* una obra tan completa y coherente. Gerald Crich es el símbolo de la fatalidad, encubre un *fatum* satánico que le atormenta desde la infancia, en su carácter se enlazan el poder y la maldad. Tal vez la relación de J. Middleton Murry y Katherine Mansfield esté escondida en algún lugar de esta novela, e incluso debamos ver la presencia de Aaron Sisson de *Aaron's Rod.* Gerald vive para la industria y dedicará sus energías a un cambio social, pero fracasará en su empeño y hasta su carácter ambicioso romperá el esquema romántico de la obra.

La obra es una dialéctica del trabajo, y hasta de la lucha de clases, una advertencia de que el modo de luchar de Gerald es estéril y que a los ojos de Birkin no ha conseguido nada, pues éste, como los héroes Richard y Harriet Somers de *Kangaroo,* se moverá en un inquietante mundo de adoración. Cuando T. S. Eliot ataca a D. H. Lawrence es como una ceremonia estéril de puritanismo arremetiendo contra la vitalidad de un autor que quiere dar vigor a las letras británicas. *Women in Love* es la clave. Gerald ve en su padre que toda la vida era muerte y cómo él mismo estaba siendo destruído. Busca «cerrar el hueco de su alma». No está seguro de ese lema de nuestro autor de que la fuente de todo conocimiento es el hombre y la mujer. Le persigue el trauma de haber matado de niño accidentalmente a su hermano. No tiene el «genio creador» de Birkin (D. H. Lawrence), no es un gran artista, sino un hombre que cree en el trabajo y piensa que sólo la producción resolverá las diferencias sociales. Pero este hombre es incapaz de salvarse a sí mismo. Ursula para Birkin, en cambio, será la belleza absoluta, la «inmanencia» de la vida. ¿Cómo puede ver T. S. Eliot en esta actitud romántica una «morbosidad sexual»? El trabajo como unificador es el lema de Gerald, pero Birkin, en cambio, seguirá el rumbo del arte. Existir como consumación del amor. Gudrun es una mujer que se siente fuera de la vida, como Gerald lo está fuera de la sociedad. Es así como se compone ese festival de simetrías morales que es *Women in Love,* y que desde unos datos cotidianos avanza hacia las más puras esencias del amor como causa de eternidad.

D. H. Lawrence habla de «la conciencia mental que no es una meta sino un callejón sin salida». Repite la necesidad de un «inconsciente creador». Insinúa que Dios es la fuente de todas las pasiones. Describe a una muchacha como la «inmanencia de la belleza». Medita sobre el acto sexual como un tránsito hacia la Eternidad. Cuando se identifica con Richard Somers ve en Australia un mundo fascinante, un paraíso que los «Diggers» poco a poco van destruyendo. Escribe sobre el amor como derrota de la parálisis interior, y desde 1925 hasta 1928 le vemos preparando las tres versiones de *Lady Chatterley's Lover,* como dándonos una advertencia de que Mellors es una solución, y desde su rudeza simboliza la plenitud sexual, la necesidad de obedecer al instinto. Los ojos azules de Constance se alteran por ese descubrimiento moral y hasta

lo multiplica hacia una visión del mundo como algo sublime y maravilloso. Clifford sería la aristocracia que debe quedar inerte, y su abandono es un acto de sublimación de lo infinito, no tiene ese sentido obsceno que empaña la relación entre Loerke y Gudrun. Obedecer a la pasión sexual, a las palabras heroicas, puede ser la enseñanza de este descubrimiento de Lady Chatterley:

> «Y en aquel momento, por primera vez en su vida, la pasión se despertó en su ser. De pronto, en las profundidades de su cuerpo, donde antes no había nada, se agitaron dulcísimos estremecimientos. Extraños y crecientes sonidos como de campanillas que tocasen dentro de su cuerpo le fueron llenando de un éxtasis cada vez más sublime y oyó y no oyó sus propios y delirantes gemidos mientras las sucesivas olas de aquellas sacudidas crecían y crecían hasta volverse inmensas y, de pronto, empezaron a desvanecerse con una dulzura parecida al eco que dejan las grandes campanas al cesar de tocar.»

Ella se siente, nos lo confiesa, envuelta en una «nueva vida». Este término procede de Dante, pero podría ser de cualquier poeta romántico. D. H. Lawrence habla de la «semiinconsciencia» o «superconciencia de la pasión» como si nos abriera un mundo ancestral y secreto de modo absoluto. Ella reconoce cómo su «ser se sentía animado de nueva vida y en movimiento, como el bosque en primavera». Estamos llegando a una relación entre conducta y eternidad. Una defensa de la libertad, mucho más coherente que la que hace George Orwell. Una ruptura con los convencionalismos sociales de *The Cocktail Party,* de T. S. Eliot. En definitiva, esa «vida nueva» es una nueva forma de moral que hace de la «pintura de las emociones», una ceremonia de redención cotidiana. Incluso Gerald y Birkin en su búsqueda de una relación afectiva están rompiendo con un código puritano.

Una ruptura con la moral oficial. Hemos advertido antes la importancia decisiva que el año 1910 tiene en su vida. No sólo supone la pérdida de su madre, sino también la ruptura de su primer amor —Jessie Chambers—, que había conocido nueve años antes, para pasar a Louie Burrows, mujer muy distinta a la anterior. La aparición de Frieda, en 1912, supondrá una vuelta a la madre perdida. *Sons and Lovers* nos recuerda el conflicto entre madre y padre, y tal vez pueda señalar la atmósfera familiar del propio autor, con una madre que no aceptaba la triste condición de pobreza en la que vivía, como se adivina en esa gran novela autobiográfica que es *The White Peacock*. Gerald Crich —el amigo rico— deberemos entenderlo como un ideal fallido de conducta, motivo que George Eliot en alguna página de *Middlemarch* suscitaría. Cyril es una personificación del autor y abre el camino de Paul Morel. Todos los héroes de D. H. Lawrence guardan, al menos en su vertiente final, una relación con la propia biografía de su autor, y un orden estético los coloca en el sentido positivo enfrentados con los seres impuros que no merecen conquistar el amor.

La destrucción de Gerald debe colocarse en este esquema de conversión y la nostalgia por una gloria perdida, por parte de la madre del escritor, debe integrarse en la formación de un modelo psicoanalítico donde la «regresión» sea elemento definidor. El suicidio de Siegmund significa no poder seguir las «dreaming women» y cuando Helena le rechaza nada tiene significado en su vida, situación que Thomas Hardy, sin duda, encontraría significativa. Este complejo de Edipo que el autor arrastra le lleva a que la realización ideológica le sea difícil, que libros como

Psychoanalysis and the Unconscious (1921) o *Pornography and Obscenity* (1929) no hagan sino expresar de modo intuitivo las propias concepciones vitales del autor. Hombre y mujer se funden en su obra para desvelar su intimidad y dar caminos para el análisis que se les hace, desde la obra del autor, sin olvidar cómo no se sabrá desligar de su biografía secreta. La pasión se convierte en misericordia y ayuda. La imaginación creadora se va cerrando en una serie de paradigmas tan personales que no tenemos la libertad que alcanzamos, por ejemplo, en Joseph Conrad o en William Faulkner, y nos vuelve la idea de que todo es una nueva versión del *Trespasser* que ese artista adolescente lleva dentro, pero que no alcanzará los planteamientos ontológicos que, por ejemplo, Joyce impuso a Stephen Dedalus. La sombra de Hamlet eternamente celoso de su madre, la reina Gertrude, nos ayudaría a ver este festival de vuelta a lo materno que es todo *Women in Love*.

La sensualidad del texto deja paso a la biografía, las palabras han declinado su vigor para hacerse más y más íntimas. *Lady Chatterley's Lover* abre el camino hacia una «justificación» de Connie, y su modo de actuar es de quien abandona a Clifford para romper con una visión vacía del anterior mundo espectral sin pasión. La imagen del pueblo obrero, Tevershall, se contrasta con la del paraíso privado de Wragby donde viven los Chatterley. Esta forma de poner conduce a que Connie quiera romper con esa «negation of natural beauty» que tiene ante sus ojos. Los ritmos repetitivos en los que se expresa indican ese método whitmaniano que hace de sus dibujos de la realidad una metáfora de impulsos íntimos. Mellors es una «solución» al dilema, ya que no es totalmente perteneciente a la clase trabajadora. Paul Morel, en *Sons and Lovers,* será otro ejemplo del personalismo con el que el autor se enfrenta a la vida, y como esa solución visionaria que tantas veces se ofrece tenga sus propios límites. Con esa intención se va conquistando una visión donde el fin del hombre sea la pasión sexual. La plenitud pasional se convierte en génesis de cualquier actuación amorosa. Cuerpo y alma en su obra se funden para ofrecer la solución moral de su época. El amor como supremo argumento.

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO
Comandante Zorita, 4, 3.º, 8.º
28028 MADRID

D. H. Lawrence o la consagración de la primavera

Porque si el espíritu, el ser total, es destructivo, la materia es indestructible.

D. H. L.

I

Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, retornará para derrotar al dragón de «La existencia degenerada e incompleta», la vida cotidiana que arrastra un tesoro de errores hereditarios, y que se ha apoderado de la ciudad, imagen de lo inhumano. ¿Es Quetzalcoatl lo humano? ¿O lo humano es la imagen que los hombres tenemos de una humanidad futura desde la cual miramos a la actual y la consideración infrahumana? Si el estado de plenitud se fija en el pasado, entonces la historia es una degradación. Pero el retorno del ofidio prodigioso nos pone lo mejor como algo por venir, una promesa. Lo mismo que la opulenta primavera promete al invierno desguarnecido.

Como la poda regenera la planta, la circunscisión regenera el pene, el misterio corta el ciego flujo de lo cotidiano y supera el automatismo de las verdades recibidas, que son todas mentiras. Esta capacidad de quebrar la continuidad de la costumbre, de acceder a lo extraordinario, que es lo verdadero, Lawrence la sitúa en un lugar preciso: el sexo. En un mundo desacralizado y que ha perdido todos sus enigmas (lo sagrado es enigmático) sólo queda un misterio, y éste es el misterio sexual, cámara de las liturgias cuya figura es otra cámara, la alcoba.

Dukes, el misógino, lo explica con toda claridad (quiero decir que explica con claridad algo esencialmente oscuro como el misterio) apelando a otra figura clásica: el río y el puente. A menudo, en las leyendas caballerescas, el héroe llega a un curso de agua cuyo salto es la prueba de las pruebas. Allí su ingenio debe valerse de una espada, un tronco, una peña, lo que fuere, para pasar a la otra orilla, dar el salto cualitativo. Dukes aconseja al héroe que se valga de algo más próximo:

> Nuestra civilización se hundirá. Quedará tragada por el abismo, irá a parar a la sima... El único puente que cruce el abismo será el falo... El falo será el puente que nos llevará a lo venidero.

Todo morirá y la carne resucitará, a partir del órgano que asegura, al menos hasta cuando estas palabras se escriben, la reproducción de la vida. Es posible que el héroe se sacrifique poniendo su falo sobre el abismo y haciendo pasar sobre él a los elegidos, réplica de los habitantes del arca de Noé; pues, ¿cómo haría él para caminar sobre su propio falo, si no fuera cortándolo y haciendo la suprema ofrenda de su gallardía? Es cierto que hablamos de símbolos, pero no lo es menos que Lawrence apela a metonimias estrictamente sexuales.

El regeneracionismo lawrenciano invoca el viejo prestigio mítico de los ciclos naturales: al invierno sigue la primavera, del infierno-invierno se surge a la luz, como

surge el minero de la profundidad tenebrosa donde late la más compleja de las transparencias: la del diamante (ya Novalis en *Enrique de Ofterdingen* se había servido de esta imagen y no es la menor conexión de Lawrence con el mundo romántico).

El 7 de diciembre de 1915 le escribe a Ottoline Morrell:

> Déjese llevar, abandónese, abandónese completamente y tórnese tenebrosa, bien tenebrosa, como el invierno que siega todas las hojas y las flores y sólo deja las oscuras raíces subterráneas... Tan sólo duermen en las profundas tinieblas donde la existencia vuelve a renacer... Tiene que haber un profundo invierno antes de la primavera... No luche. Abandónese a las tinieblas completamente.

Como la consagración de la primavera, en que se concede la mayoría de edad a los adolescentes, sacrificándose a un joven o un animal que lo sustituye, esta regeneración es una suerte de ceremonia iniciática. De ahí la frecuencia con que los personajes lawrencianos se visten de blanco, pues el blanco es la ausencia de color de las iniciaciones, y Gudrun fantasea que el ombligo del mundo es un lugar solitario entre murallas de nieve, ciegas y terribles, centro místico donde la Gran Madre Iniciática, acaso ella misma, encuentra su lugar. El tiempo violado de la historia se acaba y empieza una «era virgen» (carta a la Morrell, 27 de diciembre de 1915), como pasa en la naturaleza, donde la tierra recupera anualmente su virginidad.

Puesto que hay iniciación, hay rebautizo. Otro elemento necesario es, entonces, el agua lustral, que afecta en Lawrence la figura de una laguna. No sólo es el límite simbólico y líquido entre los Tiempos Viejos y los Tiempos Nuevos, el punto en que hay que tender el puente hacia el futuro virginal, sino un sitio en que el agua revitaliza. Kate, al cruzar las aguas de Sayula, se siente de nuevo joven y virgen, vuelve a temer a la violación, busca a un hombre (Ezequiel, de poderosos pulmones y buenas pistolas) que la proteja de ese miedo elemental al desgarro que es también su destino central de mujer.

Hay un navío en desuso que un hombre recompone para que vuelva a navegar. El Mar Muerto revive, lo mismo que ese árbol corrompido de la humanidad, con un sabio golpe de hacha, puede ser regenerado. Connie ve al guardabosques con un hacha en la mano. ¿Es el cirujano de hierro por quien clamaban, en aquellos tiempos de nuestros abuelos, tantos regeneracionistas?

El regenerador tiene sexo y la regenerada, también. El sujeto de la regeneración es el varón y el escenario u ocasión del acto regenerador, la hembra. Además, la regeneración viene de abajo, de lo oscuro, lo ventral, lo infernal, lo invernal. Los hombres que regeneran vienen de las clases sociales de abajo, de los países de abajo, a regenerar a una sociedad que ha caído en la impotencia de la matrona estéril y onanista, complacida en el espejo de la cultura. Es curioso el hecho, pues siendo el regenerador el macho, se lo aloja en los espacios convencionalmente destinados a la hembra, pero es que el falo también se sitúa en el vientre y lo suyo es la erección, es decir, el salir de la oscura molicie para trepar a la altura de la distinción, de la individuación.

Luego viene la fase femenina de la regeneración, ya que regenerarse es renacer y para volver a nacer hace falta una madre (iniciática, la Madre Segunda del Segundo Nacimiento) y la madre es, necesariamente, mujer. Morir y renacer en un más allá de

la vida es lo que Lawrence entiende por amor, es decir, la relación del amante recién nacido, bebé, lactante, con la Segunda Madre. El macho es el completador y la hembra completa, plena, llena, es la madre del regenerado.

Lawrence desconfía de que la historia contenga las potencias de la regeneración. La historia no puede regenerarse a sí misma, como en Hegel o en Marx, o en las escatologías judaicas y cristianas, en que el Hijo del Hombre refunda el tiempo. La historia es el afuera, lo que enajena y extraña al hombre en sus propias realizaciones, y la regeneración vendrá de adentro, de una iluminación interior producida en los infiernos íntimos, en las minas recónditas donde anida, paciente, el recóndito diamante de la nueva vida. A Robert Pratt Barlow le escribe el 3 de agosto de 1922:

> Es en vano que nos tornemos hacia Buda, o hacia los hindúes, o hacia nuestros propios obreros, buscando el impulso de la vida. Está en nosotros o en ninguna parte. Y ese tornarse hacia las cosas exteriores es sólo una traición.

La historia, hembra violada y corrompida por los hombres, será regenerada por el minero prodigioso, pero ella no regenerará a los hombres ni se repristinará a sí misma.

He aquí a Lawrence tocándose con el utopismo, con los Tiempos Nuevos que no surgen de la historia, sino de un manantial secreto que, se nos asegura, brota en la isla de Utopía. Lugar desconocido donde hace calor y la gente va desnuda, lugar al que Birkin propone ir con Ursula, para sentirse libres, pero también vagabundos y escapados. ¿Errantes y huidizos de la ley? ¿No es esta errancia libre, que lleva a la Tierra de Ninguna Parte, que huye de la norma, el retrato del deseo? Lawrence propone regenerar la historia con una religión utópica que sacralice el deseo, un nuevo paganismo que se oponga a la sacralización de la ley y de la historia (convertida en progreso enriquecedor). La obra del Padre debe ser destruida y los niños eligen la más placentera de las destrucciones: la fuga a la isla donde no hay padres. Acabar con las instituciones, incluidas las religiosas, y refundar la religión de los viejos dioses, tachados por la ley paterna.

En la isla no hay padres, el incesto corre feliz y desnudo. Pero tampoco hay hijos, los personajes lawrencianos, a pesar de la profusión de efusiones que los caracteriza, no suelen tener hijos. ¿Cómo perpetuar la vida, entonces? ¿No equivale el incesto a la muerte, el placer realizado a la cesación del deseo, que es la imagen misma de la muerte?

2

Fiesta primaveral sin padres, el mundo de Lawrence muestra un débil componente paterno, es decir que el personificador de la ley está ausente, tachado, enfermo, moribundo, muerto. No sabemos bien quiénes son los padres de los personajes, o si vemos a algún padre, como el de Gerald, está agonizante. Más: lo vemos respirar las miasmas de la muerte y maldecir de su paternidad, o sea, denunciar sus vínculos con la ley. Morirá de toda muerte, sin resurrección futura. Pero lo paterno es débil dentro del hijo mismo, pues Gerald, aunque desea la muerte de su padre, no es para ocupar su puesto, sino para inhumarlo íntimamente, en esa suerte de aniquilación definitiva que es la muerte última.

Muere el padre y «un gran vacío oscuro rodeaba el centro de su alma». Gerald corre hacia Gudrun, para que ella lo alimente en el acto sexual. Va en busca de la madre, se identifica con el hijo, no con el sucesor del padre.

«La levantó y pareció servírsela como se sirve el vino en una taza.» Entonces, se siente completo. ¿Es que antes se sentía castrado? ¿La posesión sexual le da un momentáneo consuelo a la falta que deviene de no poder asumir el falo, o sea, el instrumento legítimo de padre? Gerald se suicidará: la vida en el incesto y fuera de la relación hijo-padre como relación causante-heredero lleva a la muerte, pues la vida sin ley se torna insostenible.

El mito de la castración originaria sirve a Lawrence para construir una tipología del hombre y la mujer que es lo más popular y, tal vez, lo menos personal de su obra. Hay un trasfondo platónico en la admisión del corte castrante que separa a los sexos en la incompletud, la imperfección, que es la base de la identidad. Connie, mirándose desnuda en el espejo, se dice: «El cuerpo humano desnudo tiene aspecto muy frágil, fácilmente vulnerable y un tanto patético. ¡Parece inacabado, incompleto!»

La diferencia hombre/mujer es fatal, es un dato que se impone a los sujetos como algo natural y, en tanto natural, insuperable. Lawrence no intenta un proceso de homologación entre los sexos, sino, por el contrario, al proclamar las excelencias de un retorno a la naturaleza, exalta las diferencias, a fin de que la integración simbólica de la cópula sea más fuerte. Renaturalizar el amor sexual es una forma de restaurar la religión natural primitiva que se adjudica a los míticos orígenes de la humanidad. El truco de esta recuperación de lo sagrado por medio del sexo es la androginia de Dios (de nuevo, Platón), cuya cifra intensa y efímera es el coito. Dios es bisexual e irradia sus dos mitades hacia los sujetos sexuales que se asumen, precisamente, como mitades, como medios (o sea: instrumentos) de la consumación divina.

Ahora bien: esta ceremonia de la comunión vuelve a mostrar al macho como sujeto y a la hembra como lugar. El hombre penetra y la mujer es penetrada y en esta asimetría la mujer se reconoce como tal en un acto de horror que es el horror a la castración, al reconocimiento de su falta de pene que el hombre le muestra gráficamente en la penetración. El horror fascinante de la hembra por el macho no es sólo la imagen ancestral de la violación que heredamos de la horda conquistadora y raptora de hembras ajenas, sino el horror al corte originario que dividió a Dios en dos y dejó el pene de un solo lado del tajo.

«La sexualidad es el tacto más íntimo y el tacto nos da miedo.» ¿Es este miedo el temor de Dios? Cuando Lawrence propone renaturalizar y resacralizar el amor sexual, en rigor, lo que está proponiendo es anular un género literario y el sujeto que lo soporta, es decir, el macho enamorado del amor cortés. En lugar de toda esta literatura de la separación y el anhelo, del amor a la dama inasequible, los balbuceos del orgasmo, un dadá del coito.

Más sobre lo mismo. Cuando la mujer toma iniciativas eróticas se viriliza y se torna agresiva. Kate, reconociendo la maciza belleza de la espalda de Cipriano, fantasea rajarla con un cuchillo. Connie ve repulsivo el cuerpo de Mellors, hasta que llega a sus nalgas y al gran meridiano del culo: he allí lo hermoso del macho, lo que tiene de penetrable.

Es un protestante inglés quien pone en escena estas liturgias. Por tanto, un cristiano trágico, que vive su relación con Dios como una relación de amor a distancia, ya que la presencia del absoluto otro carece de contacto. Dios no vendrá en el orgasmo, aunque se lo invoque con esa suprema plegaria que es la blasfemia (lo que hace Sade, por ejemplo) y la relación sexual volverá a quedar desnuda en su asimetría.

La mujer, requerida y pasiva, sólo tiene una defensa en esta guerra donde el cuerpo es pene-trable y, en otro frente de batalla (el de la hegeliana guerra de las conciencias) la conciencia es im-pene-trable. Esta defensa es el desconocimiento. La mujer frígida o la que busca su orgasmo después de la efusión del hombre, con independencia de él, hace como que ignora que el pene es del otro y no de ella.

El inventario de las cualidades opuestas y complementarias del hombre y la mujer es, en Lawrence, frondoso. Coincide con otras construcciones de la época; por ejemplo, la de Otto Weininger en *Sexo y carácter*, que intentan naturalizar y fatalizar la distancia entre los sexos y, de paso, eternizar una guerra que asegure la movilidad de la historia. La vida es una guerra, aunque las batallas de amor, según asevera Góngora, prefieren los campos de pluma.

He allí al hombre fuerte, ágil, profundo y creador como un cazador que busca incesantemente su presa. La mujer es el pájaro hipnotizado por el dragón. Ella ama en el hombre al conductor excepcional que quiere cambiar el mundo y, aunque el sujeto del cambio será el varón, no existirá si la mujer no lo reconoce como tal, pues ser es ser reconocido.

Portadora de un deseo culpable, la mujer revive a Eva, la que hizo caer el Paraíso cuando propuso a Adán ese primer reconocimiento de las diferencias. El deseo del hombre, por contra, es visto por la mujer como inocente y de ahí su poder regenerador, repristinador. La eyaculación es como el bautizo del segundo nacimiento, la recuperación del estado de gracia. El coito es la restauración del lugar del padre, o sea, el Paraíso perdido. Cuando huele el objeto deseable, dice Lawrence, la mujer se abre como una flor.

Oscura como un cielo de vísceras (entre ellas, el corazón goza de ciertos privilegios), la mujer es iluminada por el hombre, estrella de la altura. La serpiente telúrica y el ave celestial, lo bajo y lo alto. Luz de la mañana y de la tarde, estrella que anuncia el crecimiento de la luz, lucero que avisa sobre la caída de la noche.

Eterno señor, Pan eterno, el hombre conecta a la mujer con el alma del mundo, lugar de todas las trascendencias. Cuando el hombre no está, el alma de la mujer se debilita, falta de universalidad. Es individuo, pero no es ser. Es como si el alma de la mujer no fuera algo entero, sino una mitad, un medio (de nuevo: el medio en que se realiza el misterio fálico). Y, una vez más, la carencia que es símbolo de la castración. La civilización moderna, de modelo norteamericano, ha desnaturalizado los roles y la mujer yanqui, de pantalones, pelo corto y marido obediente, destroza la misión mítica de la hembra: glorificar la sangre del macho.

La asimetría de la relación no siempre es favorable al hombre. En materia sexual, la hembra es más avanzada, pues el varón es animalesco y pueril, es como un niño o un perro que se pasa la vida requiriendo, implorando el reconocimiento de su diferencia privilegiada. Aunque es un desdeñable objeto que se penetra, la mujer

dispone del poder de desconocer y éste es su falo, una suerte de falo negativo ante el falo obvio y positivo del macho. Si la altura del saber es masculina (el eje, la verticalidad, son atributos fálicos), la piedra de toque central del conocimiento es femenina (el centro y el ombligo radical que permite a la vertical organizar el caos son atributos uterinos). Dado que no puede existir un mundo descentrado, la muerte de Dios ha permitido a la mujer ocupar su sitio (el sitio de la mujer y el sitio de Dios): el centro. He aquí una de las lecturas míticas más poderosas de nuestro tiempo, que es un tiempo romántico: el Reino de las Madres, la decadencia del patriarcado en favor de un mundo nocturno donde la vertical ha apagado sus luces y busca a tientas —al tacto, diría Lawrence— el centro perdido que antes señaló el Padre (ahora muerto y, por tanto, horizontal sobre la tierra madre).

Hay un elemento de fin del mundo, de Apocalipsis, es esta escena y lo advierte Rupert Birkin. Al morir el padre, muere el hijo, que no tiene en quien reconocerse ni quién lo reconozca. La madre ha quedado sola en el centro de la noche, en tanto el mundo espera renacer con el parto del que surgirá el nuevo ser (no conviene hablar del Hombre Nuevo, pues hombre es un concepto cargado de antigüedad).

La yegua, montada, domada y conducida durante siglos por el infalible jinete, lo ha descabalgado de un corcovo que vale por todo un trauma histórico. El jinete caído puede hacer de todo, menos implorar a la yegua que le devuelva el vivo trono de otros tiempos. Reconocibles externamente, ambos se miran como desconocidos. Son como misterios mutuos y de ahí lo trágico de su relación, pues deben reconocerse y lo misterioso no admite ser reconocido.

He allí al animal agujereado e insuficiente, una perra que el poder de administrar (reconocer/desconocer) el falo convierte en diosa: la perra-diosa detrás de la cual corren los machos cazadores. La mujer es la medida del pene y éste es su falo, pues le permite reinar sobre lo imaginario del hombre: es la mujer quien imagina y hace imaginar al varón el espejo fantástico en que el propio varón diseña su retrato ideal. En tanto el pene no es reconocido por la mujer, no es falo, pues carece de legitimación. La mujer conecta al pene con la ley y lo convierte en auténtico falo, habilitando al hombre para su rol de padre, o sea, de administrador de la ley. Gudrun sobre Gerald: «Jamás había visto a hombre alguno con su potencia. El no se daba cuenta, pero ella lo sabía... El era radicalmente hermoso, era el instrumento perfecto.»

La potencia del hombre aumenta el falo de la mujer. Cuanto más grande es el instrumento de poder sobre el cual ella señorea, mayor es su señorío y la sierva deviene, como en la relación dialéctica hegeliana, señora.

Sólo hay un caso en que el hombre puede prescindir del reconocimiento fálico de la mujer: es la homosexualidad masculina (el personaje de Loerke) ante la cual la mujer se convierte de sierva en discípula. Loerke es el maestro de cuestiones artísticas de Gudrun y no hay entre ellos una relación de poder que pasa por el esquema reconocimiento/desconocimiento, sino una relación de complicidad acerca del saber que sustituye al sexo y que es, en definitiva, el saber de Lawrence: el arte. Porque, más allá de las palabras, lo que Lawrence hace es escribir y no cedernos un recetario de fisiología sexual.

En esta frontera peligrosa del arte y la homosexualidad, Lawrence da un frenazo

(véase el final de *Mujeres enamoradas:* si el amor hombre-mujer llevó a Gerald a la muerte, ¿lo habría salvado el amor de Gerald por Birkin y viceversa?) Dígase de paso, cometiendo una salvajada inglesa, que *Women in love* puede también traducirse como *Mujeres en el amor,* o sea, las mujeres metidas en eso que no es lo suyo, el amor, lo penetrable.

En efecto, parece que quienes se aman son los hombres entre sí, a partir de una «extraña enemistad» que no llega nunca a la realización sexual. Por lo que Lawrence, en un recodo del camino, vuelve a reconocerse más puritano de lo que se cree o quiere hacernos creer que es (o no es). El amor sin cuerpo y con el reconocimiento en espjeo de un hombre por otro, de un ser sin carencias por otro ser sin carencias: es el recodo del camino donde el puritano se vuelve a platonizar por enésima vez.

El amor es, como siempre, no una relación de pareja, sino una trenza. Aquí la trenza tiene, en el medio, a dos mujeres que, para mayor facilidad de la figura, son hermanas: Ursula-Gudrun. En los extremos, Gerald que ama a Gudrun y Birkin que ama a Ursula, o sea, Gerald y Birkin que se aman a través de la doble mujer central. Si no se consuma un matrimonio, tampoco ocurrirá el otro, pues Gerald necesita que Birkin tome la mitad fraternal de su mujer para asegurar la estabilidad de la trenza. El padre muerto está en el medio y, sustituyéndolo, un matrimonio semicolectivo, como se lo supone en tiempos del matriarcalismo.

3

Este esquema que muchos (y tantas) calificarán de machista, es de un sexismo de cuño patriarcalista en lo manifiesto y, como es lógico, todo lo contrario a nivel latente. La mujer es el animal superior a condición de que reine en los espacios de abajo, es decir, allí donde es la madre, el gran y eterno Aquí-Estoy-Yo.

En términos de mito, Lawrence describe la relación Bacante-Iacco:

> ... una bacante que corriera por el bosque en busca de Iacco, en busca del turgente falo detrás del cual no había una voluntad propia independiente, ya que era únicamente el servidor de la mujer... El hombre no era más que el servidor del templo, portador y guardador del turgente falo, falo que era suyo, de ella... el hombre se transformaba en un objeto despreciable, en mero portador del falo, y podía ser despedazado tan pronto como hubiera prestado sus servicios... la fuerza de la bacante, la fuerza de la mujer esplendente y rauda que derriba a golpes al macho.

En tanto madre, la mujer posee el poder de la regeneración, o sea, del Segundo Nacimiento, es la madre iniciática en cuyo útero el hombre se pierde por la fantasía incestuosa que subyace en todo coito (cf. Sandor Ferenczi en *Thalassa),* muere y renace para ser alimentado a sus pechos. El alimento materno completa al hombre como el pene completa a la mujer, en distintos momentos de una, finalmente, frustrada busca de la perfección. El final de Connie Chatterley con un niño en sus entrañas cuya paternidad no quiere reconocer el hombre que la preñó, pone en sus manos el falo que consiste en poder atribuir ese hijo a cualquiera de los tres hombres que juegan en el caso, el amante real, el amante aparente y el marido.

Llevado al plano de la historia general, este esquema vuelve a conducirnos a la



David Herbert Lawrence

recurrencia lawrenciana: el regeneracionismo. La madre iniciática alumbrará al nuevo ser que dejará atrás el invierno-infierno del mundo histórico, o sea, la obra de los varones y de su plexo de valores patriarcal: dominio de la mente sobre el cuerpo, de la técnica sobre la naturaleza, de la industria sobre el campo, de la cultura sobre el deseo, etc. Pero esta obra no será sólo de la madre iniciática, sino del buen leñador que regenere a la madre con un coito que sea el hachazo al viejo y podrido tronco de la historia. Una suerte de nueva pareja fundacional, de Adán y Eva en el Paraíso recuperado.

Ahora bien, ¿cómo reunir en esta obra común de la regeneración al hombre y la mujer, que protagonizan la guerra de los sexos? ¿No es trágica esta propuesta, no está fallida desde su comienzo? Como Mater Dolorosa que ha parido con sufrimiento, la mujer intenta apoderarse del hijo y cobrar su crédito de dolor para convertirse en la Gran Madre, en tanto el hombre lucha contra su dominio haciendo valer la eminencia celestial de sus valores fálicos. ¿Es factible solidarizar a los enemigos?

Tal vez la reconciliación necesaria sea otra, más radical y profunda, y afecte a una de las mitologías esenciales de nuestra civilización: el dualismo trágico del cuerpo y el alma. Si el cuerpo, en vez de ser materia pervertida, fuera una suerte de gesto del alma, si las relaciones entre almas pasaran armoniosamente a través de los cuerpos, en lugar de perseguir a la perecible materia con la amenaza de una inmortalidad del alma misma, si... Remito al lector al epígrafe.

4

Si proyectamos esta ideología en el campo político, Lawrence aparece asentado en una peligrosa frontera, donde tiene alguna compañía ilustre. La más notoria es la de Federico Nietzsche.

En efecto, como en Nietzsche, el regeneracionismo radical tiene una faz anárquica y otra fascistoide. Si Ramón es el salvador de Méjico porque encarna la aristocracia natural de la raza y quiere, junto con Cipriano, regenerar a la nación restaurando los viejos dioses aztecas en lugar de las divinidades y santos cristianos, los gigantes celtas, hundidos en el Mar de Occidente, resurgirán algún día y enfrentarán a la Europa científica y cuadriculada, mujer ella.

Algo similar ocurre en el cuadrilátero de Clifford-Connie-Mellors-Señora Bolton. Un aristócrata sabio en cuestiones industriales y estéticas es sexualmente impotente. Una señora burguesa educada por un padre librepensador es impulsada por éste y el marido hacia el adulterio que la fecundará. El regenerador es un guardabosque esquivo, ascético, apartado de la sociedad y repristinado por la naturaleza, que corta árboles y preña señoras con el mismo afán iniciático. La señora que cuida del aristócrata baldado considera, Magna Mater, que todos los hombres son como niños. Una alegoría de esta época trágica que, por lo mismo, ignora su propio carácter de tal.

Hay siempre, en Lawrence, la imagen de la sociedad industrial como sobresaturada de técnica y de virguería y de artificio, todo lo cual opera como una gran castración, es decir, que la sociedad se coloca en la situación de quedarse sin herencia, acogotada en un fin de raza y alejada de la naturaleza y de la ley, o sea, en pleno proceso de

disolución. Se impone una restauración testicular y fálica y, en este sentido, el modelo del regenerador no está lejos de las fantasías heroicas y mesiánicas del naciente fascismo.

Volver a la naturaleza y restaurar las jerarquías naturales de modo que se resitúen los hombres conforme a sus desigualdades innatas, es un postulado nietzscheano. A partir de aquí, Lawrence, sin embargo, prefiere la mayor parte de las veces hundirse en la inmanencia individualista que optar por una empresa de regeneración nacional de tipo autoritario y racial (la raza también pretende ser un concepto «natural»).

«Un hombre no es para nada mejor que otro, no porque sean iguales, sino porque son intrínsecamente *otros,* porque no hay término de comparación», dice Birkin, y concluye: «Tan pronto como empiezas a comparar a un hombre resulta ser mucho mejor que otro; toda la desigualdad que puedas imaginar se encuentra allí por naturaleza.»

Lawrence, en lo individual como en lo social, desconfiaba radicalmente de la historia. Soñaba con una revolución anarquista e inmisericorde, con un apocalipsis al que no querría asistir, pero que fuera capaz de regenerar el tiempo, renovarlo de raíz y permitir una nueva cuenta desde cero.

Como para Nietzsche, para nuestro escritor las relaciones humanas son relaciones de poder, en que la moderna democracia ha instaurado instituciones que enmascaran su desnuda violencia. Por eso ve que el sistema político de su tiempo y su medio es naturalmente perverso, involucrando en la perversión los valores que soporta: tolerancia («La plaga moderna: tolerar lo repugnante»), la nación, el patriotismo, el militarismo, la humanidad. El prefiere la nobleza, aunque advierte que las aristocracias han vendido sus prerrogativas al dinero y abandonado su rol ejemplarizador. Se imagina un francotirador, un marginal, un *outsider* cuya misión, paradójicamente, es recuperar a los dioses auténticos y desplazar a los falsos (¿por qué medios, por la escritura, tal vez?).

Así es que le escribe a la Morell el 15 de febrero de 1916:

> Me siento muy antisocial. Estoy contra ese conjunto social que existe hoy. Desearía que uno pudiera ser un pirata o un salteador de caminos en estos días... Yo me siento fuera de la ley... Que estas gentes de rebaño dejen vía libre para algún otro, algunos pocos, más fuertes, menos cobardes.

Clifford es, en este sentido, el anti-Lawrence, pues él cree que aristocracia y masa son roles eternos, naturales, propios de la especie animal llamada humanidad. El rol conductor, ejemplarizador y educador de la clase alta excluye el valor del individuo y la posibilidad de descender «hacia adentro» hasta el suelo natural del hombre.

También cierta dialéctica de los tipos históricos parece cercana a la teoría nietzscheana del dualismo Apolo-Dionysos. El primero sería lo que Lawrence llama el principio nórdico, vinculado a la raza blanca, a Europa, el culto fálico por lo gélido-destructivo y lo níveo-abstracto; el segundo, el principio africano, la destrucción solar, el misterio pútrido, los enigmas sin mentalidad y la mente puramente sensual. El varón y la hembra, dos maneras de sostener la guerra de la vida, dos maneras de morir.

¿Hubo reconciliación entre opuestos, dentro del tragicismo lawrenciano? Tal vez sólo un esbozo que miraba hacia Oriente, hacia el ideal de una vida esotérica, privada

de deseo y, por lo mismo, de tensiones vitales que intentaran eludir la muerte. Lawrence estaba preocupado por los arquetipos de Jung y por el aura que rodea a los seres vivos, cuando la tisis se lo llevó al otro lado del espejo.

5

Lawrence ronda un tema que advierte y no medita, pero que está suficientemente intuido en sus fábulas como para perfilarlo sin forzar los términos: la radical insocialidad del deseo, que se convierte en el Gran Sujetador del cual los sujetos son identidades y máscaras fugitivas. Vimos algún ejemplo, pero hay más.

La sociedad, generalmente de modo tradicional, provee de tipos de identificación en los que el deseo se refugia y anima a ese afecto de significación que llamamos individuos. Si consideramos que el deseo es sagrado, como cree Lawrence, entonces aparece una anónima divinidad (la que debemos restaurar en contra de las religiones institucionales), ese dios desconocido que late detrás de los dioses reconocidos y que es una suerte de dispersa divinidad de la cual somos, los hombres, la incompetente parodia borgiana.

El siglo XIX intentó sujetar a este dios desconocido, dándole las especies del espíritu absoluto en Hegel, de la historia en Marx, de la evolución natural en Spencer, Darwin y Comte. En los años de Lawrence estas divinidades estaban wagnerianamente extenuadas y marchaban hacia su *Götterdämmerung,* un apocalipsis que muchos confundieron con la guerra europea o la revolución rusa. Hoy debemos aceptar que siguen en pie, aunque el Olimpo se ha enriquecido con nuevos dioses, no todos igualmente amables.

¿Es Cipriano el dios de las flores, Ramón la serpiente emplumada, Kate la Malintzi, Mellors el violador sagrado o el instrumento de que se vale la *mantis religiosa* para ser fecundada en un vertiginoso vuelo nupcial, es el macho el siervo del pene, que se rebautiza John Thomas, y la hembra la sierva de la vagina llamada Lady Jane, son los sexos auténticos dioses, terribles, inocentes, tremendos y dignos de adoración, como los dioses? ¿Es la identidad profunda la denuncia de la pauta y la obediencia al deseo, como propone Birkin?

Hombre y mujer son vistos por Lawrence como criaturas sedosas y promiscuas, agitadas por el viento del impulso, que intentan aferrarse a la continuidad de la pareja, a veces hasta del matrimonio, de la apropiación que se confiesa en las audaces e incompetentes palabras: «Mi amor, amor mío.» Solos y enemigos, los sujetos individuales intuyen un más allá del yo que sea, tal vez, el lugar del definitivo amor, el que no tiende a nada, porque ha llegado a serlo todo, a ser nada.

El principio de individuación ha establecido los papeles subjetivos sobre un fondo caótico, pero en el sexo el caos residual sigue pugnando, insociable, insocial. Por debajo de las máscaras identificatorias sigue circulando el impulso, siempre anómalo, anormal, extraordinario, proponiendo, como una tentación, lo absoluto, la disolución (¿acaso los moralistas no hablan, también, de la disolución como lo malo?) La mujer en esto lleva ventaja, pues es la base elemental que se resiste a la normalización propuesta por la mente, que es masculina. La mujer es el gran depósito y la gran

esperanza de paganía que se opone al cristianismo, es decir, al dominante espíritu de negación (al espíritu dominante, que todo lo niega, lo acaba de decir el demonio goetheano).

La regeneración será obra del falo, pero como instrumento del útero. Del santo violador, pero como medio de la Gran Madre iniciática que nos dará el Segundo Nacimiento.

En las tinieblas universales hay una serpiente de fuego que se constituye en el centro y de ella parten los radios del nuevo cosmos.

En la superficie de la tiniebla, el hombre y la mujer navegan, como Tristán e Isolda, sobresaltados de preguntarse, a cada rato, *¿Dónde estamos?*

> Habían olvidado dónde estaban, todo lo que era y había sido, conscientes sólo en su corazón, y allí, conscientes sólo de esta trayectoria pura atravesando la abrumadora oscuridad. La proa del barco se hundió con un débil ruido de rasgar la noche completa, sin saber, sin mirar, sólo subiendo y bajando al ritmo de las olas. En la oscuridad se divisaban luces bajas. Era el mundo otra vez. No era el júbilo del corazón de ella ni la paz en el de él. Era el mundo superficial e irreal de los hechos.

El barco llega a Ostende, al *Ost-Ende,* el confín oriental donde se supone anida el sol. Es la luz matinal que temen Tristán e Isolda desde la maraña oscura y maternal del adulterio.

Perdido en una creación que le resulta misteriosa, el hombre se somete al deseo como a un destino. Indiferente y extraño, habitado por el deseo que es una suerte de Gran Otro, el amante avanza hacia la amada que se abre con resignación. Sólo hay una certeza, la verdad de la muerte. Si el hombre, nada en comparación con la desmesura de lo enigmático, no fuera necesario al conjetural inventor del tinglado, ¿qué?

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos
Instituto Iberoamericano de Cooperación
Avda. Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

NOTA BIBLIOGRAFICA: Kate, Ramón y Cipriano son personajes de *La serpiente emplumada* (traducción de Carmen Gallardo de Mesa, Losada, Buenos Aires, 1940). Birkin, Gerald, Gudrun y Ursula son personajes de *Mujeres enamoradas* (tr. de Antonio Escohotado, Turner, Madrid, diversas ediciones). Clifford, Mellors, Connie y la señora Bolton, de *El amante de Lady Chatterley* (tr. de Andrés Bosch, Planeta, Barcelona, 1982). *El hombre que murió, El hombre de las islas* y *Cristo y Pan* están editadas por Losada, Buenos Aires, 1960, en la traducción de Patricio Canto. Las citas epistolares son de la *Correspondencia,* prólogo de Aldous Huxley, tr. de Narciso Pousa, El Laberinto, Barcelona, 1984 (dos volúmenes).

Todo se acaba y nada se termina *

SI ME QUIERE AYUDAR NO ME PREGUNTE,
déjeme hablar un poco nada más,
déjeme hablar un poco, como si me escuchara.
Yo era entonces un niño pero la humillación me hizo mayor de edad,
la humillación es como un vicio transmitido por las hormigas,
un vicio inoculado que deja en nuestra sangre su contacto leproso.
Si me quiere ayudar no me pregunte nada,
las preguntas nos desnudan un poco y yo no quiero desnudarme,
quiero vestirme de palabras,
quiero cubrirme con palabras y por eso le pido que me escuche:
no sé por qué razón quien nos escucha nos perdona.

LA HUMILLACION SE NOS TRANSMITE POR EL MISMO PROCEDIMIENTO QUE EL ESPEJO TE INOCULA SU IMAGEN,
y esta inoculación es dolorosa,
pues al mirarte en el espejo sientes la quemadura del cristal igual que si te hubieran arrancado la piel:
la imagen del espejo es un trasplante.
Usted, señor, que sabe, habrá observado que al mirarte al espejo te sientes recluido,
te sientes doloroso
y te duele el cristal como si fuera tu propio cuerpo,
pues,
aunque nunca lo aceptamos,
nadie puede mirarse al espejo sin sentir una pequeña humillación:
el espejo te humilla, simplemente, porque te impide seleccionar tu imagen.

POR FAVOR, NO ME ATIENDA PORQUE EMPIEZA A DOLERME LO QUE DIGO:
sé que morir es necesario pero sufrir es humillante,
nadie debía sufrir pero a mí no me importa el sufrimiento,
ya que una humillación, por pequeña que sea, no cabe en un dolor,

* Páginas inéditas de la obra *La carta entera.*

y por eso, tal vez, la humillación nunca se acaba,
va por la vida acompañándonos,
y al correr de los años sigue teniendo aún nuestra misma estatura:
la humillación es un sudario que crece al mismo tiempo que nosotros crecemos.

PARA ESTAR A SU LADO NO NECESITAS RECORDARLA,
está domiciliada con nosotros,
y por esta razón, cuando te encuentras solo estás con ella;
tu misma soledad puede ser un peligro porque la humillación lo agranda todo,
y llega a convertirse en un pronunciamiento de fantasmas.
Déjeme hablar, señor, déjeme hablarle:
la humillación es un martirio, pero un martirio paralelo,
paralelo contigo mismo:
basta pensar en ella para quedarte transferido en una imagen invariable,
en una imagen invariable que empieza siendo tu acusación y acaba siendo tu progenitora.
Tienes que defenderte contra la humillación,
mas no hay esfuerzo alguno que pueda liberarte de esa tela de araña que te llena los ojos,
te entelaraña,
pues mientras sientas la humillación no puedes hacer nada contra ella,
no puedes hacer nada porque te encuentras transferido a un muerto,
y no lo sabes,
y como no lo sabes nada te puede liberar,
nadie puede cobrar tu transferencia.

LO QUE LA HUMILLACION TIENE DE OFENSA LLEGA SIEMPRE A NOSOTROS DESDE EL MUNDO EXTERIOR,
pero la humillación viene de adentro:
sólo tiene importancia en la medida del valor que le des,
ya que para sufrirla no es preciso aceptarla.
El sentimiento que nos causa va por otro camino:
la humillación es expropiadora,
y como va creciendo en contra nuestra se convierte en tumor,
un tumor cerebral:
si no lo desactivas cuando nace acabará expropiándote.

USTED, SEÑOR, LO SABE,
usted, señor, habrá observado lo que digo:
la humillación termina desahuciándonos
y va dejándote vacío,
y este vacío es tan fuerte que nos hace sentir vergüenza física,
una vergüenza corporal,
tan imprevista, tan impuesta y tan súbita que nada puede desactivarla.

Esto es todo. Perdone,
pero déjeme hablar:
la vergüenza es una cólera maniatada;
cuando estás maniatado ya eres suyo,
sólo te puedes degradar,
sólo te puedes defender mintiendo.
No sé por qué razón pero es así,
vives igual que un rastro de pólvora mojada,
creces para esconderte,
y te ocultas sin poderte esconder pues nuestro cuerpo se nos echa encima,
se nos sube a la cara,
para volvernos a humillar; no sé cómo, no sé,
no me pregunte nada,
¿no le basta mirarme?,
¿no me está viendo avergonzado?
tiene que comprender que la vergüenza se parece a un eclipse,
tiene que comprenderlo si me quiere entender:
la vergüenza consiste en que tu cuerpo va interponiéndose ante tus ojos,
hasta que acaba por cegarte.

AHORA SIENTO LA OBLIGACION DE QUITARME LA CEGUERA DE ENCIMA,
una ceguera más de las muchas que tengo,
y para conseguirlo voy a tener que convertir la ceguera en palabras.
Ahora bien, la ceguera que se dice en palabras es justamente la poesía,
la mirada evidente,
y ha llegado el momento en que la humillación me está obligando a hablar a tientas,
como deletreándome,
la humillación me hace vivir de una manera impeditiva,
o dicho de otro modo, si usted,
                    señor,
                              me lo permite,
de una manera impedimente.

El temor es nuestro verdugo

COMO ME ESTA ESCUCHANDO, DEBO DARLE UNA EXPLICACION,
debo decirle
que al traspasar la puerta de la clase se me cayó la luz de la mirada,
y aquella repentina cegazón era una forma de esconderme,

—la ceguera es un buen escondite—
y cuando estamos emocionados la sangre se nos sube a la cabeza,
para borrar el mundo,
y tabicar los ojos con nuestra misma sangre.
Así empezó la cosa si es que hay algo que empiece,
y un momento después, cuando volví a la vida,
quiero decir, cuando volví a la vista,
entre el mirar y el ver que no se juntan nunca,
comencé a darme cuenta de lo que estaba haciendo,
por eso puedo ahora recordarle la escena:
¿no le parece a usted que siempre vemos demasiado?

ACABABA DE ENTRAR EN LA CLASE DE LAS NIÑAS MAYORES,
una clase narcotizada por la presencia de Sor Inés,
y ella andaba ante mí tan superiora que su silencio era un edicto,
y como andaba velozmente el aire de su vuelo me arrastraba tras ella,
como un rayo de sol permite ver el polvo que gira dentro de él.
Pequeñito y miasma yo sentía su tracción en los ojos,
la tracción de su cuerpo tirando de mis ojos que no podían dejarla de mirar,
y como no dejarla de mirar era una forma de obediencia,
me fui adaptando a ella, de tal modo, que mis pasos fueron haciéndose tan escolares y pequeñitos
como si en el reloj de aquella clase yo fuera únicamente el segundero.
Pero aún la pequeñez tiene su ley, y como el miedo es sigiloso,
el miedo me hacía andar inútilmente,
el miedo me hacía andar con poquísimo rendimiento,
sin levantar del suelo los pies involuntarios para evitar hacer ruido,
para evitar hacer cualquier ruido que yo pudiese recordar con dolor algún día,
por ello andaba tan despacio, tan despacio y tan previo, que iba callándome los pasos.

ESTO ES TODO, SEÑOR, NO ME INTERRUMPA,
ya le he dicho que andaba involuntariamente,
cada paso que daba despacito y sacramentado me quemaba las plantas de los pies,
y en el momento de abrir los ojos,

¿esto era abrir los ojos?

me di cuenta de que estaba en el aula de las niñas mayores,
y yo tan pequeñito iba exhibiéndome ante ellas,
con aquel uniforme de niña inextinguible,
con aquel uniforme que había empezado a hacer penitencia conmigo,

y me quedaba tan mayor que me sobraba tela, y me sobraba niña, en cualquier parte de mi cuerpo,
y también me sobraba extremaunción en cualquier parte de la falda
que me rozaba un poco,
un poco nada más,
lo preciso tan solo para dejarme el cuerpo agonizante.

ESTO ES TODO, SEÑOR, LA VIDA ACABA MUCHAS VECES;
cuando sentimos un dolor, si es un dolor intenso, suele vivirse en él la vida entera,
y aquella desnivelación que viví entonces,
sólo he vuelto a sentirla muchos años después.
El corazón no se equivoca,
y es el juez que establece la identificación por el dolor,
la identificación por el dolor que a veces hace semejantes los momentos extremos de una vida.
Usted, señor, habrá observado que en un mismo dolor suele haber dos vertientes distintas:
el uniforme aquel me hacía sentir calor de humillación,
y sudaba muchísimo aunque con el sudor de otra persona,
pero sentir en las caderas una falda de niña fue mi expediente de jubilación,
y a partir de aquel día se me quedó estampada sobre el cuerpo,
¿quiere que se la enseñe?

SI SEÑOR, ASI FUE, MUCHAS VECES SUCEDE LO IMPREVISTO,
sucede lo que temes, pues nuestro miedo te obliga a realizarlo;
el temor es nuestro verdugo y te entregas a él con los ojos vendados:
entregarse a la vida con los ojos vendados es una forma de suicidio.
Ha llegado el momento de decir que al subir al estrado
me di cuenta de pronto de que andaba con las medias caídas,
y ya no pude dar un solo paso,
me encontré tan desnudo como andan los gusanos en la tierra,
y para no quedarme convertido en un gusano más, me quedé quieto,
sin oír,
sin mirar,
sin chistar,
y en el momento de quedarme quieto tuve una sensación levitativa,
como si la inmovilidad me estuviera levantando en el aire para que todas las alumnas pudieran verme bien,
y al sentirme en la altura ya no me pude apoyar en nada,
ni siquiera en la piel,
que estaba ardiendo,

y sentí que el pudor es una suerte de respeto que siente el hombre por su cuerpo,
pero un respeto im
po
si
bi
li
tan
te.

UN ROSTRO PUEDE SER UNA DENUNCIA,
y en aquellos momentos yo hubiera preferido tropezar y caer para que mi denuncia se borrara,
ya que un cuerpo en el suelo se queda tan distinto que nadie puede reconocerlo:
parece que ha dejado de ser hombre.
Sí, señor, así fue, porque suele suceder lo que temes;
al resbalar en la tarima tuve la sensación de haber pisado un avispero:
todos los ojos de las niñas se encontraban picándome,
se encontraban mirándome,
y aquella mirazón era un enjambre volando en torno de mi rostro.
Me quise levantar pero no pude conseguirlo
porque las manos se me habían caído y estaban esparcidas por el suelo,
lo intenté varias veces, con desesperación asustadiza, pero siempre fue inútil,
¡nunca pude llegar hasta mis manos!
y como no llegaba a ellas no pude recogerlas,
por eso siguen todavía en el suelo,
pero, ¿verdad, señor, que no hubiera debido ser así?

LUIS ROSALES
Vallehermoso, 26
MADRID

La influencia española en Corneille

En la noche del 30 de septiembre al uno de octubre de 1684 moría en París Pedro Corneille, el primero, cronológicamente, de los tres grandes dramaturgos franceses del siglo XVII.

Hoy, en el tercer centenario de su muerte, parece oportuno tratar de ahondar algo más en la importante obra literaria de influencia española de aquel hombre de aspecto retraído, apocado en sociedad y casi un poco ridículo, premioso al hablar, gran poeta que no sabía leer sus versos y que, según ha estimado cierta crítica, dotó a Francia de un teatro nacional. Su larga vida —había nacido en Rouen en 1606—, que se desliza a lo largo del mal llamado «siglo clásico», le permitió realizar una obra densa y variada al compás de los acontecimientos históricos en que le tocó vivir. Vive Corneille, en efecto, en los distintos períodos en que tradicionalmente y para comodidad de los estudiosos se divide esta centuria: regencia de María de Médicis y reinado de Luis XIII asesorado por Richelieu (1610-1642), regencia de Ana de Austria y ministerio de Mazarino que ha de enfrentarse con la guerra de la Fronda (1643-1660) y, por último, a partir de 1661, los primeros veinticuatro años del reinado personal de Luis XIV.

A las perturbaciones que suelen producirse al cambiar de manos el poder se añaden tensiones sociales y culturales de todo tipo. Están presentes fuerzas poderosas surgidas ya en la centuria anterior e incluso bastante antes y que, fuertemente reprimidas, ni pueden prosperar ni coexistir armoniosamente con las tendencias dominantes ni tampoco se resignan a morir. Todo ello configura una época torturada, desgarrada entre tensiones diversas y opuestas. Los que la viven tienen ya clara, ya confusa impresión de ruptura histórica, de inestabilidad, de cambio constante que engendra inseguridad, características todas que corresponden a la cultura llamada del barroco.

Si la literatura nunca es independiente de lo político ni de lo social, dos nociones fundamentales hemos de recordar antes de abordar el estudio del teatro de Corneille. En primer lugar, insistiremos en que ya desde los primeros años del siglo asistimos a un impulso arrollador de la sociedad aristocrática y a un fortalecimiento de sus convicciones y prerrogativas. La nobleza es entonces y seguirá siendo hasta la revolución francesa una clase privilegiada y dominante. Sus ambiciones y su poder se basan en un concepto racial. Tiene la convicción de ser superior a los demás estamentos sociales gracias a poseer una «sangre especial» que se transmite de padres a hijos. De ahí la importancia sin igual dada al nacimiento, condensada en la expresión «bien né» o «bien nacido». «Le sang», «la race», «la naissance» son conceptos que aparecen constantemente en las obras literarias de la época y muy especialmente en las de Corneille [1].

[1] Tomamos estos datos de ROBERT MANDROU: *Introduction à la France moderne*. Essai de psychologie historique. París, Albin Michel, 1961, pág. 145.

Esta «superioridad» de índole mágica y supuestamente fisiológica se manifiesta en la noción del honor, palabra que, en francés antiguo, tiene un valor jurídico, especialmente el de «feudo», con lo cual la posesión de honor va ligada a la posesión de dominios feudales y será cualidad exclusiva de los nobles [2]. Asimismo, incluye la posesión de todas las virtudes más estimadas en la época, la valentía unida a la fuerza, la generosidad, del latín «generosus», es decir, «linajudo», la magnanimidad que es lo propio de los «grandes» la «altura» de miras, entre otras. «Bon sang ne peut mentir», dice un antiguo refrán, ya que se presume que personas nacidas de padres nobles no degeneran y expresiones tales como «droit du sang» o «des princes du sang», evocan los derechos que da el nacimiento noble y los de los descendientes de la familia real, respectivamente. Todo «caballero» debe defender su honor por encima de todo, sin permitir ni perdonar la menor humillación ni ofensa. Pero simultáneamente, el honor sólo se conserva si la fama lo pregona, ya que nada es peor que ser considerado «infame». Tal es el contradictorio concepto del «honor», a la vez procedente de algo tan privativo como la sangre y paradójicamente dependiente de la opinión ajena. Por eso la conducta honorable para ser honrada se rige en primer lugar no por los sentimientos íntimos ni por afectos particulares, sino, principalmente, por la adopción de una actitud siempre atenta a no desmerecer en la opinión ajena, actuando con arreglo a lo que la moral noble exige. El más alto valor moral viene expresado por la palabra «gloire», que representa el reconocimiento por parte de los demás de esa postura. El deber del noble es ante todo el deber de mantener, cueste lo que cueste, esa «gloire» mediante el comportamiento necesario por duro que pueda parecer.

En segundo lugar no se olvide que el rey, situado en la cumbre del edificio social, representa la autoridad suprema, autoridad cada vez más respetada a pesar de las revueltas de los nobles, deseosos de ejercer su poder y de disfrutar de independencia de acción para el logro de sus ambiciones. Las polémicas y luchas acerca de la autoridad real no se acallarán fácilmente. Recuérdese la guerra de la Fronda, el gran número de «mazarinadas» o panfletos contra Mazarino, unos cuatro mil, que entonces circularon y las represiones y penas capitales que antes que él hubo de aplicar Richelieu. La clarividencia y firmeza políticas de estos dos cardenales conseguirán vencer todos los obstáculos y mantener los principios de la unidad del reino. La autoridad de la monarquía proseguirá su camino ascendente protegida por el apoyo eficaz de su poderosa aliada la Iglesia católica, que consagra a los reyes cristianísimos, les reconoce un lugar privilegiado en su seno y el poder milagroso de curar, por la imposición de manos, los lamparones. Esta alianza monarquía-Iglesia es a la vez un lazo místico y un pacto jurídico muy preciso cuya última redacción es la del Concordato de Bolonia en 1516. Y no deja de ser curioso que fuera precisamente Enrique IV quien, para restaurar las tradiciones reales en su totalidad, reintegrando la religión católica en la monarquía, tocase a los escrofulosos a los pocos días de su entrada en París en 1594, reanudando así la tradición de esta ceremonia interrumpida desde 1588. El rey es soberano y sobre todo quien garantiza la prosperidad de la

---

[2] O. Bloch y W. Von Wartburg: *Dictionnaire étymologique de la langue française*. P.U.F. «Dans l'ancienne langue "honneur" a souvent una valeur juridique, notamment celle de fief, domaine».

nación. Es él, es la «virtud de la sangre» de sus venas la que proporciona a sus súbditos el triunfo en las guerras y la prosperidad en la paz. La realeza es, cada vez más, una concepción mística que en lugar de debilitarse cobra renovada credibilidad en el siglo XVII, pues el poder sigue viniendo de Dios. En esta centuria la imposición de manos del rey que cura los lamparones pasa a formar parte de las pompas solemnes de las que se rodea el soberano en las grandes fiestas religiosas. Con ello parecen confirmados definitivamente el milagro y en consecuencia el carácter sagrado de la persona real. La nobleza jamás pondrá seriamente en duda este principio [3].

En este siglo tan conflictivo en el que cohabitan tantas supersticiones paralelamente al nacimiento y desarrollo de la ciencia nueva, el siglo de Descartes, de Gassendi y de los libertinos eruditos y al mismo tiempo de la persecución de la brujería y de la intransigencia religiosa, es también el siglo del teatro por excelencia. El teatro, por su peculiar carácter de espectáculo público, desempeña un papel primordial como espejo de su tiempo y órgano de propaganda.

Si ya parece admitido que toda obra literaria es solidaria de la época en que nace, acaso ningún autor, en Francia, evidencie mejor esta solidaridad que Corneille, hasta el punto de que las interpretaciones a veces contradictorias que de sus obras se han hecho, proceden, a nuestro juicio, no tanto del desconocimiento de las circunstancias sociales, políticas y religiosas que las vieron nacer, sino de haber aislado en mayor o menor medida su estudio de ese entorno histórico condicionante. Corneille viene a ser un testigo de excepcional importancia en una época de intensos vaivenes políticos, ideológicos, de constantes confrontaciones entre las pretensiones de la nobleza ávida de desempeñar el papel preponderante que ha sido siempre el suyo y las nuevas tendencias de la modernidad que siguen caminando en la Europa Occidental hacia las monarquías absolutas. Corneille será un magnífico propagandista de las ideas absolutistas que el poder necesita imponer para vencer las veleidades de una nobleza reaccionaria y, sobre todo, los impulsos renovadores surgidos en el Renacimiento [4].

La obra que mejor puede servirnos para ilustrar nuestro punto de vista es, precisamente, *El Cid,* a la que la crítica exaltó como la creación que inauguraba el teatro clásico francés y que, habiendo logrado un éxito extraordinario en su tiempo, sigue siendo considerada hoy como la más bella de las producciones de Corneille.

El tema, como es bien sabido, está tomado de *Las mocedades del Cid,* de Guillén de Castro.

---

[3] ROBERT MANDROU: *O.c.,* págs. 165-182 y añade el autor: «Encore que les rois de France ne soient pas prêtres comme les rois des Payens, si est-ce qu'ils participent à la prêtrise et ne sont pas purs laïques, écrit-on en 1645» (pág. 170).

[4] PIERRE BARRIÉRE: *La vie intellectuelle en France...* Albin Michel, 1961, pág. 144, ha subrayado la protección de Richelieu à Corneille. El cardenal conocía muy bien la importancia de la propaganda y la ayuda que Corneille podía prestar en este sentido. Cuando Corneille escribe *Horace* (1640) la obra en que más defiende al absolutismo (dentro de las más importantes) la dedica a Richelieu diciendo: «Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter à Votre Eminence ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle le silence où mon respect m'a retenu jusqu'à présent passerait por ingratitude (...) C'est (de votre Eminence) que je tiens tout ce que je suis...» V. también ANTOINE ADAM: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle.* Domat, 1956, págs. 466-469.

Al parecer, el señor de Chalon, secretario de la reina madre, le prestó un ejemplar de esta comedia publicada en 1618 [5]. Y así es cómo Corneille que, hasta entonces, sólo había estrenado unas pocas comedias, seducido por la obra española, escribe *Le Cid* que se estrena en 1637. Y de repente llega el éxito, inmenso, inesperado, que supera todas las esperanzas y hasta sorprende al propio autor: «Ce succès a passé mes plus ambitieuses espérances et m'a surpris d'abord», dirá Corneille en la dedicatoria de su obra a la duquesa d'Aiguillon. Francia y España están en guerra, pero no importa; «A Jimena, según el dicho popular, todo París le ve con los ojos de Rodrigo». Desde entonces Corneille será por antonomasia «el autor del Cid» y el primer gran dramaturgo del gran siglo del teatro. Ese triunfo, esa fama que perdurará hasta nuestros días los alcanza Corneille, a los treinta años, con la oportuna y bella adaptación de la comedia de Guillén de Castro.

Ya sabemos que lo más importante en cualquier obra literaria no es el argumento, sino la manera de tratarlo. De ahí que, por lo general, el estudio de las fuentes resulte un mero, aunque indispensable, ejercicio de erudición muy útil para destacar, precisamente, la originalidad de un autor o de la obra estudiada. Los mitos del teatro griego, la historia y las leyendas clásicas —resulta trivial repetirlo— recobran nueva vida y renovado interés en los dramaturgos de todos los tiempos que logran encarnar en ellos los múltiples y eternos dilemas y dificultades que acosan a la indefensa condición humana y que saben presentarlos con las variantes que exija el situarlos dentro del contexto de su propia época. ¿Cuántos Edipos, Antígonas y Fedras ha habido y seguirá habiendo? Esto, que obviamente es elemental, podría explicar, en cierto modo, que la crítica francesa moderna, de acuerdo con lo que acabamos de exponer, no se haya interesado lo bastante por el estudio de las fuentes de Corneille y haya dado por supuesto, sin más averiguaciones, que, inspirándose de un argumento histórico, legendario o simplemente literario, Corneille ha creado una obra original por haber sabido plasmar en ella los problemas de la Francia de su tiempo. Pero en *Le Cid* no se produce una reelaboración y actualización de un tema histórico —legendario de hace seiscientos años como un tanto ambiguamente da a entender Corneille—. Corneille no parte del tema primitivo [6]. Esa actualización que ofrece, con un trasfondo político del siglo XVII, los conflictos de que son víctimas unos personajes en apariencia de la alta edad media, pero que en realidad poseen ciertas características de la aristocracia contemporánea es, en verdad, la que ya había hecho Guillén de Castro.

[5] ANTOINE ADAM: *o. c.*, pág. 508, ha confirmado que existía en Rouen, al menos desde 1575, una familia de origen español, los Jalón o Chalon que estaban emparentados con los Corneille y que uno de los jóvenes se llamaba Rodrigo. Por nuestra parte ya hemos hablado de la importante y numerosa colonia española establecida en Rouen en estas fechas en nuestra tesis inédita *Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España.*

[6] En su *Avertissement* que data de 1648, Corneille, si bien nombra a Guillén de Castro (y ya en 1642) como autor que ha escrito sobre el tema antes que él, da como fuentes un fragmento de la *Historia de España* de MARIANA y unos romances. Se tiene la impresión de que los estudiosos franceses actuales creen que Corneille parte del Cid medieval. Así, por ejemplo, RENE JASINSKI, *Sur Cinna,* en la revista *Europe, Corneille,* avril-mai, 1974, pág. 114 dice: «... malgré les prescriptions de l'honneur espagnol en des temps héroïques, selon les moeurs françaises on ne pouvait minimiser son crime».

Atento a respetar en lo posible las tres unidades, Corneille adapta la obra de Guillén de Castro pasando por alto las escenas no imprescindibles para el desarrollo de la acción y que obstaculizarían su propósito como, por ejemplo, el episodio inicial en que Rodrigo es armado caballero. Asimismo quita importancia al personaje de Don Sancho, importante en la Historia de España, pero irrelevante para los franceses, con lo que, además, consigue que toda la atención se concentre en Rodrigo.

También suprime, y no sólo por cumplir el precepto relativo a las unidades de tiempo y de lugar, los episodios más íntimamente relacionados con la historia o la leyenda del Cid y que, obviamente, habían de carecer de atractivo para el público francés...[7] Los hechos suprimidos por Corneille tienen casi siempre por objeto, en el original español, exaltar la figura del Cid. Complementan la acción principal para enaltecer la figura del protagonista y preparar el feliz desenlace final. Sirven para caracterizar convenientemente a Rodrigo como cristiano y hombre de honor y justificar por ello el entusiasmo del rey ante tan valiente guerrero como fiel y buen vasallo. Todos estos fragmentos hablan a los espectadores de un héroe nacional, y aunque alarguen y compliquen la acción, son gratos al público que los contempla. Guillén de Castro escenifica un relato cuyo tema, ya de por sí, ha de interesar a su público español que rememora de esta manera a un héroe del que la leyenda se ha apoderado, pero cuya existencia real enaltece la historia. Corneille, privado de toda la emoción que brota del contexto patriótico, ha ampliado los argumentos de sus protagonistas, insistiendo en los móviles de sus actos.

Se ha dicho que en *Le Cid* aparecen, por primera vez, en el teatro francés, personajes dueños de sus actos, que actúan con arreglo a su conciencia y no movidos por las circunstancias; no son fantoches actuando al azar de los acontecimientos, sino seres conscientes y responsables que saben enfrentarse a la adversidad y conducirse consecuentemente. La acción dramática reside en su lucha interior, en sus conflictos íntimos y no en las peripecias de la anécdota. Pero lo que es evidente, es que los personajes de *Le Cid* reaccionan exactamente igual que los correspondientes personajes españoles que ya son, psicológicamente, personajes del siglo XVII. Emplean los mismos argumentos y hasta se lamentan, con frecuencia, con las mismas palabras que los protagonistas de Guillén de Castro.

En realidad, frente al bello poema épico-lírico dramatizado que son *Las Mocedades...* Corneille ofrece una obra más condensada, de un movimiento dramático más rápido, evitando, con gran sentido teatral, todo lo que pudiera retrasar el desenlace y hacer perder el interés a sus espectadores franceses. Dos obras, pues, que obedecen a situaciones y criterios dramáticos distintos pero coincidentes, de acuerdo con la

[7] Corneille siempre estuvo justificándose acerca de si cumplía o no el precepto de las tres unidades. En su *Examen* del *Cid* (1660) dice bien claramente: «Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce (...) c'est l'incommodité de la règle. Passons à celle de l'unité de lieu qui ne m'a point donné moins de gêne en cette pièce». Por eso opina MENÉNDEZ PIDAL: «Lope fundaba un estado libre, y es bien de estimar que nos ahorre una tristeza semejante a la de ver al gran poeta francés [Corneille] obligado a escarbar en Aristóteles la aprobación de lo que su propia conciencia artística aprobaba». (Citado por JUAN MANUEL ROZAS: *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega,* Sociedad General española de Librería. Madrid, 1976, pág. 34.

mentalidad de la época que es la misma, en esencia, en España y en Francia, en el conflicto que presentan: la pugna del honor noble enfrentado al sentimiento amoroso dentro de un contexto ideológico defensor de la monarquía absoluta.

De aquí que en su época, al mismo eiempo que el éxito, surgiera el escándalo: la famosa *Querelle du Cid* de la que no vamos a ocuparnos ahora, pero sí recordar que hasta se acusó de plagio a Corneille. Oigamos a Mairet:

> *«Ingrat, rends-moi mon Cid, jusques au dernier mot.*
> *Aprés tu connaîtras, Corneille déplumée*
> *Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot*
> *Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée»*
>
> (L'Auteur du vrai Cid espagnol á son traducteur français.) [8]

Pero mucho más convincente que las opiniones que yo pueda exponer, resultará la comparación de ambos textos. Por eso voy a permitirme traer aquí algunos fragmentos de estas dos obras maestras, cuyo cotejo, que sepamos, nunca ha sido hecho en España y que por ello puede tener cierto interés [9].

Corneille inicia su obra empleando la técnica del «narrador en escena» usual en el teatro clásico español: Elvira, criada y confidente de Jimena, cuenta a su señora que el Conde está de acuerdo en que su hija, Jimena, se case con Rodrigo. Y a partir de la escena IV del acto I, la acción y los argumentos de los personajes siguen muy de cerca el texto español. Así cuando Don Diego, nombrado por el rey ayo del príncipe don Sancho, incapaz ya por su avanzada edad de actuar, estima:

De mis hazañas escritas
daré al príncipe un traslado
y aprenderá en lo que hize
si no aprende en lo que hago.

Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie
Il lira seulement l'histoire de ma vie.
Là, dans un long tissu de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations.

Después de haber sido abofeteado por el Conde, al lamentarse don Diego por haber sido afrentado, piensa que ya no podrá ejercer el cargo para el que había sido designado ya que ha quedado deshonrado y que deberá ejercerlo el Conde:

Llamadle
que venga a exercer el cargo
que podrá más bien honrallo
pues yo sin honra quedo

Comte, sois de mon prince à présent gouverneur:
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur.

---

[8] Citado por MAURICE RAT, en su edición del *Théâtre Complet de Corneille,* Garnier, s. f., edición que hemos utilizado para este estudio, ya que no existe ninguna edición crítica de las obras de Corneille: *Histoire littéraire...* Ed. sociales, pág. 465.

[9] Para *Las Mocedades del Cid,* hemos utilizado la edición de LUCIANO GARCÍA LORENZO, Cátedra, 1978. En la bibliografía de dicha edición figura DOMINICI, ANIBAL: *El Cid.* Ensayo crítico sobre la obra de Guillén de Castro y la de Corneille, en *El Cojo Ilustrado,* IV, Caracas, 1895 (...) Reimpreso en el *Boletín de la Academia Venezolana,* IV, Caracas, 1937, número 15, págs. 8-62, que no hemos podido consultar. Cf. dicha bibliografía en que aparecen estudios alemanes bastante recientes (1969) acerca de este tema.

Don Diego se alegra mucho de ver la cólera y valentía de su hijo Rodrigo que está dispuesto a vengarle:

¡Hijo, hijo del alma!
Ese sentimiento adoro,
esa cólera me agrada,
esa braveza bendigo
esa sangre alborotada...

Agréable colère!
Digne ressentiment à ma colère bien doux!
Je reconnais mon sang à ce noble courroux...

Viene seguidamente el monólogo de Rodrigo, una de las situaciones de mayor tensión íntima dentro de la obra, en que se enfrentan, en su ánimo, el amor hacia Jimena y la ley del honor que le exige matar al padre de la mujer que ama. En el texto español, uno de los fragmentos más bellos de la obra, alude Rodrigo al amor filial, paralelamente a su amor a Jimena. El texto francés, menos sentimental, se refiere preferentemente a la obligación que le impone el honor, tanto para conservar el suyo, como para no ser indigno de Jimena. Corneille ha sabido captar la emoción de este soliloquio e incluso, esta vez, ha renunciado al solemne verso alejandrino francés. En ambos textos Rodrigo adopta la misma resolución:

¿Qué haré, suerte atrevida,
si él es el alma que me dió la vida?
¿Qué haré, terrible calma,
Si ella es la vida que me tiene el alma?

Más ya ofende esta duda
al santo honor que mi opinión
sustenta, que haviendo sido

mi padre el ofendido
poco importa que fuese ¡amarga pena!
el ofensor el padre de Jimena.

Je m'acuse déja de trop de négligence
Courons à la vengeance;
Et tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine
Puisque aujourd'hui mon pére est l'offensé
Si l'offenseur est pére de Chiméne.

Se inicia ahora la escena en que el noble —Peransules en G. de Castro y don Arias en Corneille— desea que el conde se disculpe ante el rey de haber ofendido a don Diego y encontramos en ambas obras un mismo argumento y una misma respuesta:

Perans: *Es tu condición extraña*
Conde: *Tengo condición de honrado,*
Perans: *Y con ella ¿has de querer perderte?*
Conde: *¿Perderme? No,*
que los hombres como yo
tienen mucho que perder,
Y ha de perderse Castilla

D. Arias: *Vous devez redouter la puissance d'un roi*
Le Comte: *Un seul jour ne perd pas un homme tel que moi.*
Que toute sa grandeur s'arme pour mon supplice:
Tout l'Etat périra s'il faut que je périsse.

Corneille termina esta escena como aconsejó Lope en su *Arte nuevo,* con sentencias para que al finalizar la secuencia quede satisfecho el público [10]

[10] JUAN MANUEL ROZAS, o. c., pág. 119, y Cf. pág. 110: «Remátense las escenas, con sentencia/con donaire, con versos elegantes/de suerte que, al entrarse el que recita,/no deje con disgusto al auditorio».

Qui ne craint point la mort ne craint point les ménaces
J'ai le coeur au-dessus des plus fières disgrâces;
Et l'on peut me réduire à vivre sans bonheur
Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur.

Veamos una de las más famosas escenas de *Le Cid,* la escena en que Rodrigo desafía al Conde. Y ahora también sigue Corneille el consejo de Lope, prodigando sentencias en boca del Conde cuando pretende disuadir a Rodrigo de que no se bata con él, entre otras cosas porque le juzga demasiado joven [11]. Y es tanta la fidelidad de Corneille al original español que ha incluido el «habla bajo, escucha» que dice Rodrigo al Conde porque está Jimena presente en la escena y no quiere que ella se entere del desafío que va a tener lugar. En el texto francés ese «parlons bas, écoute» resulta un tanto inexplicable ya que están solos en escena los dos personajes.

Rodrigo:	*¿Conde?*	*A moi, Comte, deux mots*
Conde:	*¿Qué me quieres?*	*Parle*
Rodrigo:	*Quiero hablarte*	*Ote-moi d'un doute,*
	Aquel viejo que está allí	*Connais-tu bien don Diègue?*
	¿Sabes quién es?	*Oui.*
Conde:	*Ya lo sé.*	*Parlons bas, écoute.*
	¿Por qué lo dices?	*Sais-tu que ce vieillard fut le même vertu,*
Rodrigo:	*¿Por qué?*	*La vaillance et l'honneur de son temps?*
	Habla bajo, escucha.	*Le sais-tu?*
Conde:	*Di*	*Peut-être*
Rodrigo:	*¿No sabes que fue despojo*	*Cette ardeur que dans les yeux je porte*
	de honra y valor?	*Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?*
Conde:	*Sí, sería*	*Que m'importe?*
Rodrigo:	*Y ¿qué es sangre suya y mía*	*A quatre pas d'ici je te le fais savoir* [12].
	la que yo tengo en el ojo?	
	¿Sabes?	
Conde:	*Y el sabello (acorta*	
	razones) ¿qué ha de importar?	
Rodrigo:	*Si vamos a otro lugar,*	
	sabrás lo mucho que importa.	

Jimena y don Diego acuden ante el rey. Corneille, fiel a su modelo hasta en la forma, ha partido en dos cada verso y hablan alternativamente don Diego y Jimena:

Ximena:	*¡Justicia, justicia pido!*	*Sire, sire, justice*
D. Diego:	*Justa venganza he tomado,*	*Ah! sire, écoutez-nous,*
Ximena:	*¡Rey, a tus pies he llegado!*	*Je me jette à vos pieds,*
D. Diego:	*¡Rey, a tus pies he venido!*	*J'embrasse vos genoux.*
	....	....
Rey:	*¡Levantad!*	*Levez-vous l'un et l'autre et parlez à loisir.*
	....	....
Ximena:	*Esta sangre dirá agora*	*Sire, la voix me manque à ce récit funeste;*
	lo que no acierto a decir	*Mes pleurs et mes soupirs vous diront mieux le reste.*

[11] JUAN MANUEL ROZAS, o. c., pág. 109, en la que dice Lope: «Mas cuando la persona que introduce/persuade, aconseja o disuade,/pues habla un hombre en diferente estilo/del que tiene vulgar, cuando aconseja (...) si el viejo hablare/procure una modestia sentenciosa». Por éste y otros detalles así como por sus opiniones acerca de las tres unidades pensamos que Corneille conocía bien el *«Arte Nuevo»* de Lope.

[12] «Tener sangre en el ojo» era «tener valor». Cf. LUCIANO GARCÍA LORENZO, o. c., pág. 81. Corneille sabía bien nuestra lengua.

D. Diego ruega al rey que le castigue a él y no a Rodrigo que, como buen hijo, sólo hizo lo que su padre le mandó. Debe castigarse a la cabeza que da una orden y no a la mano que la ejecuta:

D. Diego:	....	*Sur moi seul doit tomber l'eclat de la tempête:*
	la venganza me tocó	*Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.*
	y te toca la justicia	*Qu'on nomme crime ou non, ce qui fait nos débats*
	Hazla en mí, Rey soberano,	*Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.*
	pues es propio de tu alteza	*Si Chimène se plaint qu'il a tué son père,*
	castigar en la cabeza	*Il ne l'eût jamais fait si je l'eusse pu faire.*
	los delitos de la mano.	....
	Y sólo fue mano mía	*Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène!*
	Rodrigo: yo fui el cruel	*Je n'y résiste point, je consens à ma peine;*
	que quise buscar en él	*Et loin de murmurer d'un rigoureux décret,*
	las manos que no tenía.	*Mourant sans déshonneur, je mourrai sans regret.*
	Con mi cabeza cortada	
	Quede Ximena contenta	
	que mi sangre sin mi afrenta	
	saldrá limpia y saldrá honrada.	
Rey:	*¡Levanta y sosiégate,*	*Prends du repos ma fille et calme tes douleurs*
	Ximena!	*M'ordonner du repos c'est croître mes malheurs.*
Ximena:	*¡Mi llanto crece!*	

He aquí el diálogo entre Elvira y Rodrigo que después de haber matado al Conde llega a casa de Jimena:

Elvira:	*¿Qué has hecho, Rodrigo?*	*Rodrigue, qu'as-tu fait? Où viens-tu, misérable?*
Rodrigo:	*Elvira*	*Suivre le triste cours de mon sort déplorable.*
	una infelice jornada.	
	....	
Elvira:	*¿No mataste al Conde?*	*Quoi! viens-tu jusqu'ici braver l'ombre du Comte?*
Rodrigo:	*Es cierto*	*Ne l'as-tu pas tué?*
	importávale a mi honor.	*Sa vie était ma honte:*
Elvira:	*¿Cuándo fue casa del muerto*	*Mon bonheur de ma main a voulu cet effort.*
	sagrado del matador?	*Mais chercher ton asile en la maison du mort!*
Rodrigo:	*Nunca al que quiso la vida;*	*Jamais un meurtrier en fit-il son réfuge?*
	pero yo busco la muerte	*Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon juge.*
	en su casa.	*Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène*
	....	*Je mérite la mort de mériter sa haine.*
	vengo a morir en sus manos	*Et j'en viens recevoir comme un bien souverain*
	pues estoy muerto en su gusto.	*Et l'arrêt de sa bouche et le coup de sa main.*
Elvira:	*¿Qué dizes? Vete y reporta*	*Chimène est au palais, de pleurs toute baignée,*
	tal intento; porque está	*Et n'en reviendra point que bien accompagnée.*
	cerca Palacio y vendrá	*Rodrigue, fuis, de grâce: ôte-moi ce souci.*
	acompañada.	

Jimena se desahoga contando su dolor a Elvira. Rodrigo, que en las dos obras ha permanecido oculto, al llegar Jimena y oírla, sale de su escondite y justifica su acción ante ella quien le comprende, pues también tiene el mismo concepto «noble» acerca

del honor. Corneille ha parafraseado la justificación de Rodrigo, dando rienda suelta a su inspiración poética en versos que siguen reproduciendo los mismos pensamientos del texto español, e incluso con las mismas metáforas:

Ximena:	*Sólo contigo*	*Enfin je me vois libre, et je puis, sans contrainte*
	quiero descansar un poco	*De mes vives douleurs te faire voir l'atteinte.*
	....	....
	¡ay, afligida!	*Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau!*
	que la mitad de mi vida	*Le moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,*
	ha muerto la otra mitad	
	....	
	¿Qué consuelo he de tomar	*Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,*
	si al vengar	*Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.*
	de mi vida la una parte	
	sin las dos he de quedar?	
Elvira:	*¿Siempre quieres a Rodrigo?*	*Il vous prive d'un père et vous l'aimez encore!*
	Que mató a tu padre mira,	
Ximena:	*Sí, y aun preso, ¡ay, Elvira!*	*C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.*
	Es mi adorado enemigo	
Elvira:	*¿Piensas perseguille?*	*Pensez-vous le poursuivre?*
Ximena:	*Sí.*	*Ah! cruelle pensée!*
	que es de mi padre el decoro.	*Et cruellle poursuite où je me vois forcée!*

Escuchemos ahora a Rodrigo saliendo de su escondite:

Rodrigo:	*Mejor es que mi amor firme*	*Eh bien! sans vous donner la peine de poursuivre.*
	con rendirme	*Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.*
	te dé el gusto de matarme	*Elvire, où somme-nous et qu'est-ce que je vois?*
	sin la pena de seguirme	*Rodrigue en ma maison! Rodrigue devant moi!*
Ximena:	*¡Jesús!... ¡Rodrigo! ¿Rodrigo*	....
	en mi casa?	*Ecoute-moi!*
Rodrigo:	*¡Escucha!*	*Je me meurs!*
Ximena:	*¡Muero!*	....
Rodrigo:	*Sólo quiero*	*Un moment...*
	que oyendo lo que digo	*Quatre mots seulement*
	respondas con este acero.	*Après ne me réponds qu'avecque cette épée.*

El propio Corneille cuenta en su *Examen du Cid:* «Observé en las primeras representaciones que, al presentarse ese desgraciado enamorado ante ella, se elevaba un cierto estremecimiento en el teatro, que indicaba una curiosidad admirable y redoblada atención ante lo que iban a decirse los protagonistas en una situación tan lastimosa». Y no deja de ser interesante que, casualmente, algunos de los fragmentos más admirados de la obra sean aquellos en que Corneille se adapta más literalmente al original. Los «dúos de amor» entre Jimena y Rodrigo eran para Emile Faguet y siguen siendo para bastantes eruditos contemporáneos, dignos de ser considerados entre los mejores versos de amor de Corneille y en bastantes antologías figuran como ejemplo de lirismo corneliano.

Corneille, con su fino instinto, supo intuir su emoción y su belleza, esa emoción

y esa belleza que les confirió Guillén de Castro y que rebrota en la perfecta traducción francesa [13]:

Rodrigo: *Mas en tan gran desventura*
lucharon a mi despecho,
contrapuestos en mi pecho,
mi afrenta con tu hermosura;
y tú, Señora, vencieras,
a no haver imaginado,
que, afrentado,
por infame aborrecieras
quien quisiste por honrado.

Ximena: *Rodrigo, Rodrigo, ¡ay triste!*
yo confieso, aunque la sienta
que en dar venganza a tu afrenta
como cavallero hiziste.
Disculpará mi decoro
con quien piensa que te adoro
el saber que te persigo.
¡Vete...! Y mira a la salida
no te vean, si es razón
no quitarme la opinión
quien me ha quitado la vida.
. . . .
Por mi honor, aunque muger
he de hazer
contra tí quanto pudiere
deseando no poder.
soy parte
para sólo perseguirte
pero no para matarte

Ce n'est pas qu'en effet, contre mon père et moi
Ma flamme assez longtemps n'ait combattu pour toi;
Juge de son pouvoir: dans une telle offense
J'ai pu délibérer si j'en prendrais vengeance...
Et ta beauté sans doute emportait la balance,
A moins que d'opposer à tes plus forts appas
Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas,
Que, malgré cette part que j'avais en ton âme
Qui m'aima généreux me haïrait infâme.
Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie
Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie,
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs
Je ne t'accuse pas, je pleure mes malheurs.
Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.
Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ
Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.
. . . .
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.

Rodrigo: *¡Ay, Ximena! ¿Quien dixera...*
Ximena: *¡Rodrigo! ¿Quien pensara...*
Rodrigo: *... que mi dicha se acabara?*
Ximena: *... y que mi bien feneciera?*

Chimène: *Rodrigue, qui l'eût cru...?*
Rodrigue: *Chimène, qui l'eût dit...?*
Chimène: *Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît?*

Don Diego, que teme por la vida de su hijo, se entusiasma al verle regresar:

D. Diego: *Toca las blancas canas que me honraste*
Llega la tierna boca a la mexilla
donde la mancha de mi honor quitaste.

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur
Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

---

[13] Para LAGARDE y MICHARD no es imposible que en esos sentidos versos de amor haya un recuerdo personal de amores de su juventud. M. Rat, para ensalzar otra obra de Corneille, *Psyché,* escrita en colaboración con Molière y Quinault dice que es «un chef-d'oeuvre allant de pair avec *Le Cid* lui-même. Pero no es posible dar cuenta aquí de los numerosos elogios que desde hace siglos se han prodigado a esta obra y, sobre todo, a sus versos de amor.

D. Diego aconseja a su hijo que vaya a luchar contra los moros que amenazan el reino para que su gloria no consista solamente en haber vengado una afrenta:

D. Diego: *Salles al paso, emprende esta jornada*
. . . .
y el Rey, sus Grandes, la plebeya gente,
no dirán que la mano te ha servido
para vengar agravios solamente.

De ces vieux ennemis va soutenir l'abord
. . . .
Ne borne pas ta gloire 'a venger un affront.

El rey se entera de la proeza realizada por Rodrigo a quien los moros han dado el sobrenombre de «Cid»:

D. Sancho: *El «miö Cid» le ha llamado*
Rey moro: *En mi lengua es «Mi Señor»*
pues ha de serlo el honor
merecido y alcanzado.
Rey: *Ese nombre le está bien.*
Rey moro: *Entre moros le ha tenido,*
Rey: *Pues allá le ha merecido*
en mis tierras se le den.
Llamalle «Cid» es razón,
y añadirá, porque asombre
a su apellido este nombre
y a su fama este blasón.

Don Fernand: *Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence*
Puisque Cid en leur langue est autan que seigneur
Je ne t'envîrai pas ce beau titre d'honneur
Sois désormais le Cid; qu'à ce grand nom tout cède;
Qu'il comble d'èpouvante et Grenade et Tolède
Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois.
Et ce que tu me vaux et ce que je te dois.

Para confirmar que Jimena está enamorada de Rodrigo, a pesar de querer perseguirle, le dicen que Rodrigo ha muerto para ver cómo reacciona ella:

Criado: *Ya es muerto el Cid, ya Ximena*
no tiene que se cansar
Rey, en pedirte justicia,
. . . .
Ximena: *¿Muerto es Rodrigo? ¿Rodrigo es muerto...?*
¡No puedo más!

D. Fernand: *Enfin soyez contente,*
Chimène, le succès répond à votre attente
Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus
Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.
Chimène: *Quoi! Rodrigue est donc mort?*

Como tanto el rey como los demás nobles presentes han visto a Jimena a punto de desmayarse de pena al oír la noticia, en ambas obras las dos protagonistas se disculpan y disimulan su amor con la misma explicación:

Ximena: *y si no ignoras, Señor,*
que con gusto o con piedad
tanto atribula un plazer
como congoxa un pesar.

Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse
Un excès de plaisir nous rend tous languissants
Et quand il surprend l'âme, il accable les sens

A continuación, para demostrar que no perdonan a Rodrigo, las dos «Jimenas» piden lo mismo:

Ximena:	*y en prueva desta verdad* *hagan públicos pregones* . . . . *que quien me dé la cabeza* *de Rodrigo de Bivar, le daré* *con quanta hazienda* *tiene la casa de Orgaz* *mi persona, si la suya* *me igualare en calidad*	*Sire, permettez-moi de recourir aux armes;* *C'est par là seulement qu'il a su m'outrager,* *Et c'est aussi par là que je dois me venger,* *A tous vos cavaliers je demande sa tête;* *Oui, qu'un d'eux me l'apporte et je suis sa conquête;* *Qu'ils le combattent, sire; et le combat fini,* *J'épouse le vainqueur si Rodrigue est puni.* *Sous votre autorité souffrez qu'on le publie.*

Después, las dos «Jimenas» se lamentan con sus respectivas criadas de la situación en que se encuentran tras de haber pedido que un caballero se bata en duelo con Rodrigo y haber prometido que se casarán con él si vence al Cid.

Ximena:	*Elvira, ya no hay consuelo para mi pecho aflixido.*	*Elvire, que je souffre et que je suis à plaindre!* *Je ne sais qu'espérer et je vois tout à craindre.*

Las criadas, criticando la ley del honor, reprochan a sus amas su actitud:

Elvira:	*Pues tú misma lo has querido* *¿de quien te quexas?* *Para cumplir con tu honor* *por el dezir de la gente* *¿no bastaba cuerdamente* *perseguir el matador* *de tu padre...*	*Gardez, pour vous punir de cet orgueil étrange* *Que le ciel, à la fin, ne souffre qu'on vous venge* *Quoi! vous voulez encore refuser le bonheur* *De pouvoir maintenant vous taire avec honneur?* *Que prétend ce devoir et qu'est-ce qu'il espère?* *La mort de votre amant vous rendra-t-elle un père...?*

Y ahora, confundidas por las ambiguas noticias que se reciben, ambas heroínas deciden confesar su amor por Rodrigo y pedir al rey que no las case con el caballero supuestamente vencedor y que éste se conforme con aceptar sus bienes.

Ximena:	*¡Rey Fernando! ¡Caballeros!* *Oíd mi desdicha inmensa,* *pues no me queda en el alma* *más sufrimiento y más fuerza.* . . . . *De Rodrigo de Bivar* *adoré siempre las prendas* *y por cumplir con las leyes* *—¡que nunca el mundo tuviera!—* *Procuré la muerte suya,* *tan a costa de mis penas* . . . . *Mas pues soy tan desdichada,* *tu Magestad no consienta* *que ese don Martín Gonzalez,*	*Sire, il n'est plus besoin de vous dissimuler* *Ce que tous mes efforts ne vous ont pu celer.* *J'aimais; vous l'avez su; mais pour venger mon père* *J'ai bien voulu proscrire une tête si chère* *Votre majesté, sire, elle-même a pu voir* *Comme j'ai fait céder mon amour au devoir.* *Enfin Rodrigue est mort, et sa mort m'a changée* *D'implacable ennemie en amante affligée.* *J'ai dû cette vengeance à qui m'a mise au jour* *Et je dois maintenant ces pleurs à mon amour.* *Don Sanche n'a perdue en prenant ma défense* *Et du bras qui me perd je suis la récompense!* *— Sire, si la pitié peut émouvoir un roi,* *De grâce, révoquez une si dure loi;*

esa mano injusta y fiera, *quiera dármela de esposo* *conténtese con mi hazienda.* *Que mi persona, Señor,* *si no es que el cielo la lleva* *llevarela a un monasterio...*	*Pour prix d'une victoire où je perds ce que j'aime* *Je lui laisse mon bien: qu'il me laisse à moi-même;* *Qu'en un cloître sacré je pleure incessamment* *Jusqu'au dernier soupir mon père et mon amant.*

Finalmente, como todos sabemos, se deshace la confusión habida, se presenta Rodrigo que, en las dos obras, ofrece su cabeza a Jimena para que ella ejecute su venganza si así lo desea:

Rodrigo:	*ya me deve el ser mi esposa;* *mas si su rigor me niega* *este premio, con mi espada* *puede cortalla ella mesma.*	*Mais si ce fier honneur toujours inexorable* *Ne se puet apaiser sans la mort du coupable* *N'armez plus contre moi le pouvoir des humains* *Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains.*

La traducción de estos últimos versos que acabamos de transcribir no deja de ser un poco extraña y simple reflejo —nos parece— del afán de literalidad de Corneille que debe de haber olvidado que en la escena que él añadió entre los dos enamorados, ya Jimena le había confesado su amor a Rodrigo y, para poder ella ser su esposa, le había pedido que luchase con todo ahínco con D. Sancho, su rival.

«Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.»

¿Para qué volver ahora a ofrecerle su cabeza si ya estaban reconciliados y totalmente de acuerdo? Pues porque la escena en que ambos se declaran su amor no está en el original y Corneille ha seguido traduciendo sin tener en cuenta lo que ya había añadido.

En *Las Mocedades* termina la obra con la orden del rey de celebrar en seguida las bodas de Jimena y Rodrigo. En *Le Cid* se aplaza la boda que se realizará después de otra expedición del Cid contra los moros [14].

La comparación demuestra que, en la obra de Corneille, no sólo la acción sino las reacciones, argumentos, pensamientos y detalles, incluso poco significativos, coinciden y asimismo casi siempre también el lenguaje de los personajes, si no literalmente —piénsese que a menudo se trata de una traducción en verso— al menos en lo esencial. Más de una vez lo contenido en dos versos españoles de arte menor se incluye en un solo verso francés de arte mayor. También se reproducen, a veces, diálogos entrecortados y hay frecuentes similitudes de léxico, de imágenes y de figuras retóricas. Abundan bellos versos de inconfundible estilo barroco:

«Mon unique souhait est de ne rien pouvoir»
«Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas»
«Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir», etc.

---

[14] En cuanto al primer combate del Cid contra los moros, Corneille reconoce en su *Examen* que «Cette arrivée des Maures ne laisse pas d'avoir ce défaut que j'ai marqué ailleurs, qu'ils se présentent d'eux-mêmes. (...) Ils ont plus de justesse dans l'irrégularité de l'auteur espagnol. (...) C'est une seconde incommodité de la règle dans cette tragédie».



Pierre Corneille. Grabado de Dulevant-Salmer *(año 1643)*

Con todo, no es la «imitación-traducción» lo que nos importa señalar, puesto que el propio Corneille ya dijo con mucha gracia, en su *Dedicatoria* de *Le menteur,* que «creía que a pesar de la guerra entre España y Francia le estaba permitido traficar en España; que si esta clase de comercio fuese un crimen hace ya tiempo que sería culpable, y no solamente en cuanto al *Cid*». Y añade que «los que no quieran perdonarle esta inteligencia con los enemigos aprobarán al menos que les robe; y tanto si se considera esto como un robo o pillaje o como un préstamo, el caso es que le ha ido tan bien haciéndolo que no siente ganas de que éste (se refiere a *Le Menteur)* sea el último robo que haga a los españoles [15].

Lo que nos proponemos no es tampoco emitir juicios de valor sino demostrar que el carácter de los personajes y la lucha interna entre sus propios y contradictorios sentimientos constituyen en ambas obras el conflicto dramático. Bien es verdad que no habiendo podido consultar, como es obvio, toda la abundante bibliografía existente acerca de Corneille, presumo que debe haber excelentes monografías que profundicen el tema mucho mejor de lo que yo pueda hacerlo. Mas lo que me parece preocupante son las conclusiones parciales, inexactas, e incluso falaces, de manuales bien conocidos de historia de la literatura francesa, que, elaborados por profesores eminentes, constituyen, la mayor parte de las veces, la única fuente informativa de los estudiantes universitarios y del público culto en general [16].

Corneille no ha reelaborado su modelo desde otras perspectivas: lo ha explicado. Lo sigue paso a paso —salvo en las supresiones ya aludidas—, deteniéndose morosamente en la explicación de las actitudes y de los sentimientos. No suele expresar directamente el sentir de los personajes, lo narra ante los espectadores. Lo que gana en análisis psicológico desmenuzando minuciosamente las reacciones, lo que gana igualmente en academicismo elegante, lo pierde en espontaneidad y ternura. Sus pensamientos, sus sentencias esculpidas en versos perfectos no pueden por menos de ir dejando en el espectador una sensación de gran belleza. La musicalidad solemne del alejandrino francés seduce el oído y la inteligencia. Los versos de Guillén de Castro, de arte menor, en que se intercalan romances de hondo sabor popular, de métrica cambiante, perfectamente apropiada a cada caso y a cada momento, rebosan de

---

[15] Asimismo en su aviso *Au Lecteur,* refiriéndose a *Le Menteur,* Corneille precisa: «Bien que cette comédie et celle qui la suit soient toutes deux de l'invention de Lope de Vega, je ne vous les donne point dans le même ordre que je vous ai donné *Le Cid* et *Pompée,* dont l'un vous avez vu les vers espagnols, et en l'autre les latins, que j'ai traduits ou imités de Guillén de Castro et de Lucain».

[16] Así en el manual de Gustave Lanson y P. Tuffrau, edición de 1953, página 188, se lee lo siguiente: «Corneille a suppléé aux insuffisantes analyses du drame espagnol; il a ajouté la seconde entrevue de Rodrigue et de Chimène. (...) Corneille n'a cherché à ressusciter ni le féodal indocile et rude de l'histoire, ni le seigneur galant (sic) de Guillén de Castro. C'est que l'intérêt du drame n'étant pas pour lui dans la couleur historique, mais dans la vérité humaine. (...) Le cas n'est pas castillan il est humain». En el CASTEX y SURER, vol. 1, 1960, págs. 218-219 se dice: «Corneille déjà attiré vers l'Espagne, lit avec enthousiasme cette oeuvre tumultueuse et *sauvage* (sic) (...) Un intérêt psychologique puissant s'ajoute ainsi à l'intérêt dramatique; *Le Cid* donne déjà un exemple de cette vérité dans la peinture des caractères qui sera le mérite principal de la tragédie française au XVIIe siècle». ANTOINE ADAM, o. c., pág. 509 del tomo 1, por su parte, dice: [Corneille] «traite également [le sujet du Cid] dans l'esprit de la scène française. (...) *Le Cid* fit connaître des héros qui étaient en même temps des hommes».

expresividad y resultan mucho más familiares y naturales. Predomina en ellos la expresión de sentimientos con frecuentes interjecciones, ayes, interrupciones, frases entrecortadas, por donde brota el íntimo sentir. Cuando se siente mucho se habla poco. El diálogo amoroso en Guillén de Castro es parco, denso, dice mucho en pocas palabras, porque posee ese difícil arte de sugerir, de encontrar los términos adecuados, que, hablando a la imaginación, dicen mucho más de lo que aparentan.

Recuerda Paul Bénichou que los contemporáneos —entiéndase, claro es, los franceses de la época de Luis XIII—, con razón o sin ella, admiraban en Corneille la fuerza del impulso, el calor. Pensaban que era superior a Racine, a quien sólo concedían el mérito de dirigirse a la inteligencia. Recuerda que Saint-Evremond precisaba que las obras de Corneille se apoderaban del alma y que la señora de Sévigné se entusiasmaba con esas sucesiones de versos que la hacían estremecerse. Pero ya a finales del siglo, precisa Bénichou, «Longepierre, en 1686 escribe: Corneille inculca ingenio, brillantez y sentencias en todo; el corazón se entibia mientras la mente se exalta. Solamente Racine habla al corazón. Es decir, se han invertido las opiniones, se le niega a Corneille el calor y la pasión» [17].

Salvando todas las distancias, podríamos decir que este mismo contraste entre sensación de brillantez y elocuente frialdad, frente a mayor sentimiento y amorosa ternura, se mantiene hoy entre los lapidarios versos de Corneille y las doloridas quejas de Guillén de Castro. El propio Corneille consideró oportuno justificar el lenguaje de sus protagonistas en las escenas de amor, lo que demuestra que ya en su primera época se le hicieron críticas al respecto [18].

Una particularidad importante presenta esta adaptación: como casi todos los imitadores, Corneille tiende, ampliando los detalles, a reforzar la expresividad, lo que con frecuencia se traduce en un endurecimiento de los caracteres de los personajes. Tan sólo daremos unos ejemplos.

Cuando Jimena y don Diego acuden ante el Rey, en *Las Mocedades,* es el propio don Diego quien, compadecido de Jimena, le cede la palabra con toda cortesía. En el texto francés es el rey quien tiene que ordenar a don Diego que deje hablar a la dama:

D. Diego: *Pero no os quiero aflixir. Soys mujer; decid, Señora.*

D. Fernand: *Vous parlerez aprés; me troublez pas sa plainte.*

Asimismo don Diego, al pedir a su hijo que le vengue de la afrenta recibida, comprende el triste dilema en que le coloca; se hace cargo del sentimiento de su hijo

[17] PAUL BENICHOU: *Morales du grand siècle.* Gallimard, 1948, págs. 15-17.

[18] En el *Examen du Cid* contesta: «Je laisse au jugement de mes auditeurs si je me suis assez bien acquitté de ce devoir por justifier par là ces deux scènes» (se refiere a las dos escenas de amor entre Jimena y Rodrigo, de las cuales la primera está en el original español y la otra fue, según sabemos, añadida por él). Y prosigue: «Les pensées de la première des deux sont quelquefois trop spirituelles pour partir de personnes fort affligées; mais outre que je n'ai fait que la paraphraser de l'espagnol, si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, nos poèmes ramperaient souvent, et les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche de nos acteurs que des exclamations et des hélas».

y no confunde su amor con un simple capricho, como hace el personaje de Corneille: «L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir».

Y también nos resulta poco humano el don Diego francés cuando, al exhortar a su hijo para que vaya a luchar contra los moros incluso le anima a que pierda la vida, a que encuentre una hermosa muerte, lo que parece contradecir el inmenso dolor expresado anteriormente cuando temía que hubiese muerto:

D. Diego: *Salles al paso, emprende esta jornada*
y dando brío al corazón valiente
prueve la lanza quien provó la espada.

De ces vieux ennemis va soutenir l'abord:
Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort;
Prends-en l'occasion, puisqu'elle t'est offerte
Fais devoir à ton roi son salut à ta perte.

Pero acaso el ejemplo más significativo sea la ampliación efectuada por Corneille en la escena entre Jimena y Rodrigo. En *Las Mocedades,* Jimena, tras manifestar que comprende las razones de lo que ha hecho Rodrigo, añade únicamente:

Sólo te culpo, agraviada
al ver que a mis ojos vienes
a tiempo que aun fresca tienes
mi sangre en mano y espada.

Estos cuatro versos los ha convertido Corneille en el siguiente diálogo:

Chimène: *Quoi! du sang de mon père toute trempée!*
Rodrigue: *Ma Chimène...*
Chimène: *Ote-moi cet objet odieux,*
Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.
Rodrigue: *Regarde-le plutôt pour exciter ta haine,*
Pour croître ta colère et pour hâter ma peine.
Chimène: *Il est teint de mon sang.*
Rodrigue: *Plonge-le dans le mien,*
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.
Chimène: *Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue*
Le père par le fer, la fille par la vue:
Ote-moi cet objet, je ne le puis souffrir:
Tu veux que je t'écoute, et tu me fais mourir!

Lo que en la obra española puede parecer un descuido de Rodrigo motivado por la prisa en ver a Jimena antes de su forzosa huida, en *Le Cid* resulta un acto deliberado para excitar al odio y a la venganza. Pensamos que Corneille, en esta escena, no ha respetado demasiado el conocido precepto de la «bienséance». No vamos a decir, porque sería injusto y grosero, que se trate de un detalle repulsivo que sólo podía soportar un público francés, pero, sinceramente, creemos que, sobre todo por tratarse de una escena de amor, clave en el éxito de la obra, Corneille en esta ocasión se ha excedido [19]. Mas disculpemos a Corneille y a Guillén de Castro, testigos de otros

[19] Nos ha dolido mucho el que esta misma expresión haya sido publicada por un profesor francés, refiriéndose a *Las Mocedades.* V. J. DEMOGEOT: *Histoire de la littérature française...* París, Hachette, 1884,



tiempos y de otras formas de vida. Como muy bien ha dicho Jean Duché «La violencia ha hecho a los nobles: han hecho de la violencia, virtud» y «En Alemania, en Francia, en España, la violencia llegó a ser una especialidad de los nobles, eso es todo. Se la venera porque se ve en ella a la intérprete de la palabra divina» [20].

Otras puntualizaciones queremos hacer sobre el carácter de los personajes cornelianos en general, aunque escojamos de preferencia nuestros ejemplos en *Las Mocedades* y en *Le Cid,* obras que estamos comparando.

Se suele afirmar todavía que el teatro de Corneille es una escuela de grandeza de alma, de ejemplos del triunfo de la voluntad sobre las pasiones, de grandes sacrificios ante el cumplimiento del deber, porque ha sabido enaltecer la ley del honor. Pero el concepto del honor —ya lo hemos dicho— no era lo mismo entonces de lo que es ahora para nosotros. En Guillén de Castro, y obviamente en Corneille, los personajes de más edad, de acuerdo con los principios tradicionales, aceptan plenamente los imperativos de la moral de los nobles, pero los protagonistas, más jóvenes, ya se atreven a lamentarse de tener que someterse a unas leyes morales que rechazan en lo más profundo de su ser. El conflicto dramático de *Las Mocedades* y de *Le Cid* no consiste en la lucha interior de los protagonistas enfrentados a dos sentimientos igualmente respetables, la obediencia a la ley del honor, por un lado, y su inclinación amorosa, por otro, como con inexplicable contumacia repiten los comentaristas. Esa lucha es mucho más compleja y, por tanto, mucho más dramática. Ni Rodrigo ni Jimena están de acuerdo con lo que les impone la ley del honor; se sienten víctimas de ella; se lamentan de sufrir su tiranía. Escuchemos una vez más a las dos Jimenas:

Ximena: *¡A boces quiero decillo,*
que quiero que el mundo entienda
quánto me cuesta el ser noble
y quánto el honor me cuesta!
De Rodrigo de Bivar
adoré siempre las prendas
y por cumplir con las leyes
—¡que nunca el mundo tuviera!—
procuré la muerte suya
tan a costa de mis penas

---

pág. 381: «Le poète (Guillén de Castro) tirait un effet sublime de certains détails vulgaires et repoussants qu'un public espagnol pouvait seul supporter». A. ADAM, *o, c.,* opina: [Corneille] «Ecarte certains traits d'un réalisme brutal» (pág. 509). Bien es verdad que en la *Littérature française, L'âge classique,* 1624-1660, de la obra general de ARTHAUD, París, 1968, pág. 263, reconoce que Corneille en la época en que escribe *Clitandre* manifiesta «un certain goût de la violence et de l'horreur», afición que seguirá demostrando también en sus últimas obras. Los dos fragmentos de Guillén de Castro incriminados son aquellos en que don Diego muerde los dedos a sus hijos para ver cuál de ellos reacciona con más fuerza y valentía y aquel en que el mismo don Diego explica que ha lavado su honor: «Llegué y halléle sin vida/y puse con alma esenta/el corazón en mi afrenta/y los dedos en su herida. Lavé con sangre el lugar/adonde la mancha estava/porque el honor que se lava/con sangre se ha de lavar». (Acto 2.º).

[20] V. JEAN DUCHÉ: *Histoire du monde,* vol. 2, págs. 423-424, Flammarion, 1958. El propio A. ADAM, profesor a quien respetamos y admiramos muy sinceramente, hablando a propósito de la novela de CHARLES SOREL, *Francion* ha explicado que «la littérature des débuts du XVIIe siècle se plaît à ces descriptions hautes en couleur et qui ne craignaient pas de pousser jusqu'à l'ignoble dans le pittoresque» (en *Romanciers du XVIIe siècle.* Bibliothèque de La Pléiade, 1968, *Introduction,* pág. 29.

Chimène: *Maudite ambition, détestable manie*
Dont les plus généreux souffrent la tyrannie!
Honneur impitoyable à mes plus chers désirs
Que tu vas me coûter de pleurs et de soupirs!

No nos parece que estas palabras ensalcen el concepto del honor noble. Lo que ocurre es que, aunque los aristócratas lleguen a criticarlo, no se atreven a quebrantarlo. Se ven arrastrados a la obediencia por la necesidad social de conservar su fama. Es un deber que aceptan con desgarramiento interior, no porque se identifiquen con sus exigencias, sino porque se lo impone la sociedad a que pertenecen y a la que tienen que someterse forzosamente, si no con entusiasmo al menos con resignación y valor, para conservar los privilegios que a tales sacrificios van ligados. Ya dijo Anatole France que: «Hay en cada época costumbres de vida que determinan una manera de pensar común a todos los hombres. Nuestras ideas morales no son el producto de la reflexión sino la consecuencia de la costumbre. Como a la adopción de estas ideas van ligadas notas de honor y a su repudio notas de infamia, nadie se atreve a rechazarlas abiertamente» [21]. Así pues, toda la fuerza de voluntad de estos personajes queda relegada, no a sacudir el yugo de una moral que rechazan sino a acallar los propios sentimientos en beneficio de unas leyes cuyo sentido no comparten. Ese es el gran drama, porque en toda sociedad prevalecen los prejuicios de la comunidad sobre el sentir personal e íntimo de los individuos que la componen. Por su honor, los nobles del teatro clásico son capaces de todo, de matar y de morir. Ningún sentimiento realmente íntimo, humano, prevalece ante ese orgullo racial que no se detiene ante nada.

José Antonio Maravall ha estudiado, entre otros, el tema del honor «noble», referido a nuestro teatro clásico, en un libro llamado a abrir nuevas sendas a la investigación literaria y ha demostrado cómo la obediencia a las leyes del honor, juntamente con su íntima recusación por parte de los interesados, es una constante de nuestro teatro de los siglos de oro: «La comedia, ciertamente, no desperdicia ocasión de poner de relieve lo que en el honor hay de heterónomo y enajenante, desde el punto de vista de los sentimientos puramente personales. Pero esto no es todo; la comedia hace un doble juego: poniendo bien claro lo que en él hay de problemático, para hacer resaltar su impresionante condición dramática y servirse de la fuerza psicológica que por esa misma condición ofrece, mantiene, sin embargo, a rajatabla el principio del honor y trata de inculcar en el público, al que hace enfrentarse con tales tensiones, la creencia de que hay que asumir su condición conflictiva, hay que vivir sin escapatoria su dolorosa tensión. En el dominio que uno alcance de sus sentimientos personales, en el acatamiento a esa moral social, está la grandeza nobiliaria del individuo» [22].

En Corneille, y no sólo en *Le Cid,* aparecerá con frecuencia el mismo tema, tratado de la misma manera. «También para la mujer aristocrática rige la misma moral

[21] ANATOLE FRANCE: *Le mannequin d'osier.*

[22] JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Teatro y Literatura en la Sociedad barroca.* Madrid, Seminarios y Ediciones, Sociedad Anónima, 1972. He aquí algunos ejemplos: «¡Oh leyes instituídas/contra la naturaleza!» *(También la afrenta es veneno,* de Rojas, Vélez de Guevara y Coello). «¡Oh! ley dura y desdichada/que al inocente condenas/y sin delito le infamas.» *(Primero es la honra,* de Moreto), etc.

heterónoma, violentamente dominadora de la libertad de su ser íntimo. Su legítimo ser es su ser social y a él debe fidelidad: ese ser que dicta la sangre, como ministra suprema del orden» [23]. Así pues, la mujer, tan avasallada y sometida en los demás aspectos de la vida, solamente en éste que sostiene y perpetúa el origen de los privilegios aristocráticos se admite, y aun se le exige, que ella también participe. No se casará con un inferior y se estimará indigno que se enamore de alguien de menor categoría social que ella. Este es el caso de la Infanta Doña Urraca en Le Cid:

Leonor: *Une grande princesse à ce point s'oublier*
Que d'admettre en son coeur un simple cavalier!

L'Infante: *Il m'en souvient si bien que j'épandrai mon sang*
Avant que je m'abaisse à démentir mon rang.
Et je me dis toujours qu'étant fille de roi
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.

Nos parece incomprensible que algunos historiadores de la literatura francesa afirmen que los héroes de Corneille son estoicos. El estoicismo —causa rubor el recordarlo— es la doctrina filosófica que exalta la imperturbabilidad, la ecuanimidad ante la desgracia. Surge como doctrina que preserva la íntima dignidad frente a la sumisión obligada en épocas de opresión. El estoico está exento de pasiones, que considera enfermedades del alma. Está por encima de cualquier dolor físico o moral. Soporta todo apaciblemente, impasiblemente. Nada tan absurdo como identificar la soberbia, el orgullo sin límites de que hacen gala los nobles, con la elevada serenidad estoica. En cuanto a un presunto mensaje cristiano, no puede haber mayor disparidad entre una doctrina que recomienda enaltecer la humillación, aconseja perdonar las ofensas y prescribe el amor hacia el prójimo y los enemigos, con la conducta de esos personajes que constantemente se ven impelidos a la venganza, a sentir odio, a exaltar su orgullo, incluso en contradicción con sus más profundos deseos [24].

---

[23] José Antonio Maravall, o. c., pág. 98 y 100: «Que la mujer corresponde/a su sangre y no a su ser (Lope: *El duque de Viseo); «No puedo dejar de ser/quien soy, como ves que debo/a mi generoso nombre» (Lope: *El perro del hortelano*).

[24] José Antonio Maravall, *o. c.*, pág. 97: [En la comedia barroca] sufre «una curiosa transformación un tema tópico de la literatura occidental: el de la victoria de sí mismo. Abandonando el carácter religioso de este lugar común [...] e incluso también su valor moral que se ofrecía en tantas obras de inspiración senequista, la victoria de sí mismo en el teatro barroco dejará de ser un vencimiento de las malas inclinaciones que quedan en la naturaleza humana, las cuales, según la tradición teológica, en ella se conservan *ad agonem*. Ahora, muy diferentemente, aparecen como una victoria sobre los sentimientos personales... (...) Yo soy quien soy/y siendo quien soy, me venzo/a mí mismo con callar» (Lope, *La estrella de Sevilla*). Ver también del mismo autor *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 89, nota: «La Iglesia apoya una moral social nobiliaria que, como algunos observan en la época misma, contradice el mensaje evangélico. Así se comprueba en el teatro, hecho, en su inmensa mayoría por eclesiásticos, con anuencia de la Iglesia, y en servicio suyo y de la monarquía [...] en una obra de Cubillo de Aragón, durante una disputa sobre un caso de aceptación o no del deber familiar de venganza, el representante del criterio nobiliario —que en la comedia se enuncia como admitido normalmente— dirige estas palabras a quien sustenta una tesis más humanitaria: «Creed que os quisiera haber hallado/menos cristiano, pero más honrado».

Por eso nos resulta un tanto extraño que, para reafirmar la vigencia del teatro de Corneille, se pueda equiparar el honor de los personajes cornelianos con el honor tal como lo concebimos hoy y compararlo con el emocionante sentido del deber de los héroes de la Resistencia y de los que luchan y mueren por la libertad. Consideramos que hay una diferencia abismal entre ambos conceptos del honor. El honor «noble» no es más que una servidumbre para la conservación de unos privilegios, criticada por los mismos que se ven obligados a aceptarla. El honor, en el sentido moderno, responde a unos preceptos universales —siempre se estimó la lealtad, el cumplimiento de la palabra dada y otras actitudes semejantes— impuestos por la propia conciencia. A veces es independiente del sentir general e incluso, con frecuencia, en ciertas épocas, está en pugna con la moral reinante. La separación de ambos conceptos del honor, el que procede del nacimiento y está sujeto a la opinión y el que consiste en actuar con arreglo a una exigente rectitud moral, irá lográndose poco a poco, pero inexorablemente. Jugando con la doble acepción de la palabra, Montaigne expresará con maravillosa claridad y sutil elegancia esa divergencia que condena el prejuicio y enaltece el proceder recto y libre:

«Todo hombre de honor antes prefiere perder su honor que perder su conciencia» [25].

Acaso, efectivamente, sea *Le Cid* la primera obra francesa en que aparecen «héroes que son al mismo tiempo hombres», ya que los eruditos franceses así lo afirman y lo señalan como la gran originalidad de Corneille. Mas en España, donde ya había florecido un teatro que no tiene igual en cantidad y que rebosa de obras maestras, esa presunta originalidad de Corneille era una característica común del teatro español. En Francia triunfa Corneille en un ambiente teatral que todavía no ha alcanzado la madurez, mientras que en España el teatro ya ha llegado a la cima en la que se mantendrá durante el siglo XVII. Recuérdese que cuando se estrena *Le Cid* hace dos años que ha muerto el gran y famoso Lope, como le llamó Corneille, y que tanto Tirso como Calderón han estrenado ya sus obras maestras más conocidas.

Así no es de extrañar que la comedia de Guillén de Castro no lograra la fama del *Cid.* En España, entre tantas obras maestras y tantos autores de primer rango, *Las Mocedades* son una obra más y Guillén de Castro un autor considerado como de segundo o tercer orden [26]. Además, las supresiones relativas a la historia y a la leyenda

---

[25] MONTAIGNE: *Essais,* libro II, cap. XVI. «Toute personne d'honneur choisit de perdre plutôt son honneur que de perdre sa conscience».

[26] Conviene recordar aquí los datos facilitados por EMILIO COTARELO y MORI: «... Porque es de saber que Lope, a quien en 1625 se había prohibido por el Consejo de Castilla imprimir nuevos tomos de comedias, sin duda temiendo que fuese a inundar el mundo con ellos, sólo al cabo de algunos años obtuvo remisión de aquel extraño delito que consistía en ser el poeta más grande del orbe, volvió con mayor entusiasmo que nunca a publicar sus obras; pero era ya tarde, pues se le acabó antes la vida. Estos diez años de suspensión suponen para su fama más de doscientas comedias, que hubiéramos hoy gozado en buenos textos y que se han perdido para siempre. Durante ellos y más aún después de su muerte, arreció la persecución de los moralistas contra el teatro, y, sobre todo, la de los misioneros que, en cada pueblo o ciudad en que predicaban exterminaban sin compasión todo libro de comedias y arrancaban, cuando podían, votos a las autoridades locales de no consentir jamás representaciones teatrales, como hicieron en Sevilla, Valencia, Granada, Pamplona, etc. No otra fue la causa principal de la desaparición de las cuatro quintas partes de nuestro teatro del siglo XVII. Salváronse las que ya entonces, o poco después, quedaron en el

españolas, realizadas por Corneille, proporcionan a su obra un carácter más general que, lógicamente, favorece una mayor difusión y universalidad.

De la característica fundamental del teatro de Corneille queremos hablar ahora. El teatro corneliano —ya lo hemos dicho y ya ha sido muy bien demostrado— es un teatro esencialmente político. Mas lo que nos interesa subrayar es que sirve a una ideología presentando a unos personajes cuya actitud coincide —hay que repetirlo— con la de los personajes del teatro clásico español, y no solamente por lo que se refiere a *Las Mocedades* y a *Le Cid,* aunque sólo estas dos obras nos interesen ahora. Claro que el panorama político de España es distinto del de Francia, donde, en una situación de gran inestabilidad, predomina un ambiente de guerra civil, mientras que en España la situación es mucho más estable, ya que la nobleza es aliada, o al menos no está en franca oposición, de la realeza. En ambas naciones existe la misma tendencia hacia la consolidación y el triunfo de la monarquía absoluta.

La diferencia de grado —no de oposición— de la situación política en España y en Francia se refleja, por ejemplo, en la divergencia existente entre el texto de *Las Mocedades* y de *Le Cid* en la escena en que los nobles Peransules y don Arias, respectivamente, tratan de convencer al conde para que se excuse ante el rey por haber afrentado a don Diego:

Conde:	*Confieso que fue locura* *mas no la quiero emendar.*	*Je l'avoue entre nous, mon sang un peu trop chaud*
Peransules:	*Querrálo el rey remediar* *con su prudencia y cordura*	*S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut;* *Mais puisque c'en est fait, le coup est sans remède.*

En esta escena, la actitud de los personajes, reflejo de su personalidad y carácter, expresa el deseo —por parte ya de Peransules, ya de don Arias— de que el conde se someta y la resolución del conde de no humillarse. Mas hay una pequeña, pero significativa, divergencia entre ambos textos: Peransules confía en la sabiduría real para resolver el conflicto, mientras que en Corneille el noble don Arias insiste en que el Conde se someta y obedezca al rey, cuya autoridad debe ser absoluta en todo momento. La actualidad es aquí transparente: en Francia la realización de la monarquía absoluta pasa por la sumisión de la nobleza harto levantisca; en España, la aristocracia, mimada por los reyes, es la mejor aliada de la monarquía.

Oigamos a don Arias queriendo convencer al conde:

Qu'aux volontés du roi ce grand courage cède;
Il y prend grande part, et son coeur irrité
Agira contre vous de pleine autorité.
. . . .
Quoi qu'on fasse d'illustre et de considérable,
Jamais à son sujet un roi n'est redevable.
. . . .
Mais songez que les rois veulent être absolus, etc.

---

extranjero. Por eso son tan ricas en textos dramáticos de los más raros las Bibliotecas públicas de Viena, Munich, París, Lisboa, Parma, Vaticana de Roma, Londres, etc.» (en *Obras de Lope de Vega,* publicadas por la Real Academia española, nueva edición. Obras dramáticas. Tomo VIII, Madrid, Rivadeneyra, 1930).

Corneille ha endurecido la intransigencia del conde, pero, simultáneamente, ha puesto de relieve no tan sólo su arrogancia sino su valía. En la escena previa al duelo pronuncia esas famosas máximas sonoras y vibrantes que hubieron de entusiasmar al público aristocrático que las escuchaba y que no aparecen con esa brillantez en *Las Mocedades,* aunque sí el tema que desarrollan. En el original español bastan unas cuantas alusiones acerca de la obligada sumisión y obediencia al rey. Así Rodrigo contestará al rey moro que le pide la mano para reverenciarle:

Moro: *«Dame la mano, el mió Cide*
Rodrigo: *A nadie mano se pide*
donde está el Rey, mi Señor.»

Guillén de Castro no tiene que insistir en la necesaria subordinación de los nobles: se da por descontada.

Por eso, en *Le Cid* existe una mayor tensión al tratar de conseguir el deseado equilibrio entre dos fuerzas, en cierto modo, antagónicas en la época. Corneille consigue reflejar magistralmente esa tensión contraponiendo las escenas en que insiste en la virtud de la obediencia a la majestad real con los versos en que recuerda el concepto que de su elevado rango y de su «honor» tienen los protagonistas. Con gran perspicacia política ha logrado ese tan deseado equilibrio con un argumento que alude a la peligrosa situación política y está basado en un atractivo y actual conflicto sentimental. Exaltando las posturas de la nobleza y halagándola, la invita simultáneamente a sentirse enaltecida en la obediencia a la autoridad soberana. Como ya lo dijeron muchos dramaturgos y, por supuesto, Lope de Vega:

«La obediencia es nobleza en el vasallo» *(El Duque de Viseo).*

Y así dirá el rey en el *Cid:*

«Et quoi qu'on veuille dire, et quoi qu'il ose croire,
Le comte à m'obéir ne peut perdre sa gloire.»

Y también dirá Chimène:

«Et quand un roi commande on doit lui obéir», etc.

No se olvide, por otra parte, el carácter sagrado de los reyes:

«Que dans l'âme des rois, leurs vivantes images,
De qui l'indépendante et sainte autorité
Est un rayon secret de leur divinité.»

(Horace)

«Sire, puisque le ciel entre les mains des rois
Dépose sa justice et la force des lois»,...

(Horace)

En España la situación es parecida. Daremos algunos ejemplos, ya seleccionados por J. A. Maravall, quien explica: «Se supone incluso que emana de la persona del rey como un efluvio sobrenatural que paraliza toda acción de violencia contra aquélla»:

> *«Son divinidad los reyes.»*
> (Lope, *El rey don Pedro en Madrid)*
>
> *«pues nadie en los reyes manda,*
> *Dios hace a los reyes»*
> (Lope, *La estrella de Sevilla)*
>
> *«mas las personas reales*
> *tan grande secreto encierran*
> *que, aun no siendo conocidas,*
> *con el alma se respetan.»*
> (Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera)* [27].

Georges Couton ha demostrado que, en *Le Cid,* Corneille «expone una situación militar cuya analogía con la situación francesa es bien manifiesta. (...) Es el momento mismo en que estalla un conflicto entre dos grandes casas feudales, los Gormas y los Vivar. El poderío de estas dos casas las transforma en estados dentro del Estado; para vengar al jefe de la casa de los Gormas se han movilizado, espontáneamente, quinientos de sus amigos. Es mucho, pensarán algunos. No, el duque de La Rochefoucauld, gobernador del Poitou, aporta 1.500 gentilhombres al sitio de La Rochelle: Majestad, dice, no hay ninguno de éstos que no sea pariente mío. Su hijo, el autor de las *Máximas,* reúne 750 gentilhombres contra Saumur durante la Fronda... (...)» Lo curioso es que incluso este detalle figura en *Las Mocedades:*

Rodrigo:	*¿Qué importa el bando temido* *del poderoso contrario* *aunque tenga en las montañas* *mil amigos asturianos?*	D. Diègue:	*Dans ce malheur public mon bonheur a permis* *Que j'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis*

El gran mérito de Corneille ha sido el comprender que tanto el carácter y psicología de los personajes como el argumento de *Las Mocedades* —con ligeros retoques en lo accesorio, que no en lo fundamental— podían perfectamente ser adaptados a la situación política francesa de su tiempo.

Asimismo, Georges Couton opina que «El desenlace del Cid, desenlace feliz, aporta esa reconciliación entre dos casas rivales que será la garantía de la paz interior y la certidumbre de que el reino permanecerá vigorosamente homogéneo ante el peligro exterior.» Y concluye: «Puede que Corneille no aprobase totalmente la política de Richelieu, pero se ha integrado en la "unión sagrada", haciéndose su propagandista e intronizando como valor político supremo la razón de Estado» [28].

---

[27] José Antonio Maravall: *Teatro y Literatura...,* págs. 126-127.

[28] Georges Couton: *La pensée politique de Pierre Corneille...,* en la revista *Europe,* abril-mayo 1974, número 540-541, pág. 59.

Y es interesante y revelador que a parecida conclusión hayan llegado algunos estudiosos españoles respecto a *Las Mocedades.* Así, por ejemplo, se expresa Luciano García Lorenzo: «Como dice Casalduero, de la discordia [de los padres] se llega a la armonía, a la concordia de una boda y —añadimos nosotros— a la concordia del reino» [29]. Por nuestra parte, tan sólo diremos que si, gracias al Cid, Corneille ha podido ser puesto en paralelo con Shakespeare y que, sin lugar a dudas, *Le Cid* es la primera obra maestra del teatro francés, en el acierto del tema y en los bellos versos de Guillén de Castro recae gran parte de esta gloria [30].

De una comedia española, *La verdad sospechosa,* atribuida a Lope, pero que es en realidad de Ruiz de Alarcón, «Corneille ha sacado su más ligera y más deslumbrante, su más tierna y más alegre comedia, *Le Menteur.* La ha sacado a su manera acostumbrada, vistiéndola a la francesa y haciendo de ella una obra original [...] Si el autor español es superior en todo lo referente a la intriga de la obra, Corneille supera en mucho a Alarcón por la vivaz pintura de los caracteres y por el brío del estilo. [...] Esta obra sigue siendo una de las mejores comedias que en la escena francesa hayan precedido a las obras maestras de Molière». Así opina Maurice Rat en su introducción a *Le Menteur* [31]. Por su parte, Corneille añade en su aviso *Al lector* que los incidentes que en esta comedia ocurren «aunque estén imitados del original no tienen apenas parecido con éste ni en cuanto a los pensamientos ni en cuanto a los términos que los expresan...». Sorprendente aclaración ésta en un autor de tanta categoría. Pensamos que Corneille, recordando la acusación de plagio que le hicieron los dramaturgos rivales cuando estrenó *Le Cid,* y que constituyó uno de los principales episodios de la tristemente célebre *Querelle du Cid,* que le tuvo amargado durante toda su vida, quiso ahora, en 1642, curarse en salud previniendo críticas semejantes [32]. Pero la verdad —fácilmente comprobable— es que tanto el argumento como los incidentes y los pensamientos y términos que los expresan son prácticamente idénticos a los de la obra española, sobre todo si tenemos en cuenta la imposibilidad de traducir literalmente en verso.

---

[29] LUCIANO GARCÍA LORENZO: *o. c.,* pág. 48.

[30] LAGARDE y MICHARD: XVIIe siècle, Bordas, 1963, pág. 103: «Jamais notre théâtre n'a été si près d'avoir son Shakespeare. Cette tragédie [Le Cid] est en fait notre première véritable tragédie classique et reste l'une des plus grandes». Ver también NELLY STEPHANE: *L'absolu du pouvoir,* artículo de la revista *Europe,* ya citada, que presenta frecuentes paralelos entre Corneille y Shakespeare. Ni que decir tiene que en casi todas las historias de la literatura, el *Cid* es la obra más alabada. No obstante, también existen otras opiniones. Así en la *Histoire Littéraire de la France.* Ed. Sociales, 1965, tomo II, págs. 233 y 237, solamente se dedican al Cid dos líneas y media y se le califica casi de delincuente: «...celui qui, à la faveur de la nuit, devenait, changeant de nom, le Cid (le vainqueur du Comte mais aussi un criminel).

[31] MAURICE RAT: *o. c.,* tomo 2.º.

[32] Corneille declara en su *Examen du Menteur:* «Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol. Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles pièces que j'ai faites, et qu'il fût de mon invention». Como lo ha dicho G. COUTON: «Aux critiques qui lui furent faites alors, il devait répondre tout au long de sa vie: plus d'un trait des *Discours* s'explique par un souvenir des débats de 1637», citado por RENÉ JASINSKI, *Europe,* pág. 121.

Causa penosa sensación el candor con que otro eminente profesor manifiesta que en esta comedia Corneille «introdujo un rasgo personal. En lugar de situar la acción en España la transportó a París». En realidad Corneille se limitó a realizar cuatro cambios que nada tienen de fundamental: 1.º) Ha cambiado el lugar de la acción, situándola en París y no en Madrid, como tan sagazmente ha sido observado. 2.º) Ha cambiado el nombre de los personajes, aunque conservando uno, el de Lucrecia. 3.º) Ha cambiado, según él mismo indica, los lugares que dice haber visitado el protagonista, sustituyendo por Alemania, el Perú y las Indias. 4.º) Acaso lo que más puede desorientar al lector que se proponga hacer un estudio comparativo de ambas obras, además de modificar el principio ha cambiado el orden de sucesión de las escenas cuando las acciones pueden considerarse simultáneas, y por tanto su cambio en el orden de presentación en nada perjudica ni modifica el desarrollo de la obra. Y, hemos de repetirlo, salvo el rotundo cambio final, el fondo del asunto, el carácter de los personajes y los términos que los expresan son fundamentalmente los mismos que los de *La verdad sospechosa*.

No vamos a abusar de la paciencia del lector transcribiendo los dos textos, pero sí algunos trozos que prueben hasta qué punto se sentía atraído Corneille por el original español, y al mismo tiempo confirmen la veracidad de nuestras afirmaciones.

He aquí un rasgo costumbrista común: la fama de chismosos y de habladores que tienen los cocheros. Los dos criados piensan enterarse de la identidad de las damas interrogándolas:

Tristán: *Pues yo, mientras hablas, quiero*
que me haga relación
el cochero de quien son.
D. García: *¿Diralo?*
Tristán: *Sí, que es cochero.*
(Acto 1.º, escena 3.ª)

D. García: *Síguelas.*
Tristán: *«Doña Lucrecia de Luna*
se llama la más hermosa,
que es mi dueño; y la otra dama
que acompañándola viene,
sé donde la casa tiene;
mas no sé cómo se llama».
Esto respondió el cochero.
(Acto 1.º, escena 3.ª)

Cliton: *Il est aisé pourtant d'en savoir des nouvelles*
Et bientôt leur cocher m'en dira des plus belles
Dorante: *Penses-tu qu'il t'en dise?*
Cliton: *Assez pour en mourir*
Puisque c'est un cocher, il aime à discourir.
(Acto 1.º, escena 1.ª)

Dorante: *Suis-les, Cliton.*
Cliton: *J'en sais ce qu'on en peut savoir.*
La langue du cocher a fait tout son devoir
«La plus belle des deux, dit-il, est ma maîtresse;
Elle loge à la Place et son nom est Lucrèce».
Dorante: *Quelle place?*
Cliton: *Royale, et l'autre y loge aussi.*
Il n'en sait pas le nom, mais j'en prendrai souci.
(Acto 1.º, escena 1.ª)

Ahora un rasgo de carácter: la protagonista afirma el derecho de amar sin permiso de nadie, ni siquiera del ser a quien se ama:

D. García: *y para amaros me dad licencia.*
Jacinta: *Para querer*
no pienso que ha menester
licencia la voluntad.
(Acto 1.º, escena 5.ª)

Dorante: *Cependant accordez à mes voeux innocents*
La licence d'aimer des charmes si puissants.
Clarice: *Un coeur qui veut aimer, et qui sait comme on aime*
N'en demande jamais la licence qu'à soi-même.
(Acto 1.º, escena 3.ª)

El amo y el criado discrepan en cuanto a cuál de las dos damas es la más hermosa:

D. García: *Si es Lucrecia la más bella*
no ay más que saber, pues ella
es la que habló y la que quiero.
. . . .
Tristán: *Pues a mí la que calló*
me pareció más hermosa.
D. García: *¡Qué buen gusto!*
Tristán: *Es cierta cosa*
que no tengo voto yo.
Mas soy tan aficionado
a cualquier muger que calla
que bastó para juzgalla
mas hermosa, aver callado.
(Acto 1.º, escena 6.ª)

Dorante: *Ne te mets point, Cliton, en peine de l'apprendre.*
Celle qui m'a parlé, celle qui m'a su prendre,
C'est Lucrèce, ce l'est sans contredit:
Sa beauté m'en assure, et mon coeur me le dit.
Cliton: *Quoique mon sentiment doive respect au vôtre*
La plus belle des deux, je crois que ce soit l'autre.
Dorante: *Quoi! celle qui s'est tu, et qui dans nos propos*
N'a jamais eu l'esprit de mêler quatre mots?
Cliton: *Monsieur, quand une femme a le don de se taire* [33].
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire.
(Acto 1.º, escena 4.ª)

En este otro ejemplo, al haber contado el «embustero» un festín imaginado, queda en el ánimo del antagonista una sombra de duda, al ser unos detalles exactos y otros no:

D. Juan: *¡Rabio de zelos!*
D. Felis: *No os dieron*
del combite tales señas.
D. Juan: *¿Qué importa, si en la sustancia*
el tiempo y lugar concuerdan?
(Acto 1.º, escena 7.ª)

Alcippe: *Je meurs de jalousie!*
Philiste: *Sans raison toutefois votre âme en est saisie:*
Les signes du festin ne s'accordent pas bien.
Alcippe: *Le lieu s'accorde, et l'heure; et le reste n'est rien.*
(Acto 1.º, escena 5.ª)

---

[33] SERGE GAUBERT en un artículo titulado *De la comédie des signes aux signes de la comédie* ha estudiado algunas de las particularidades de las comedias de Corneille que demuestran el carácter barroco de su teatro. Y, como es fácil de comprobar las observaciones basadas en ejemplos de *Le Menteur* y en *La Suite du Menteur* son igualmente aplicables a los correspondientes originales españoles. Dice así:

«En sus comedias Corneille, hace girar ante nosotros un extraño caleidoscopio. Cada una puede ser considerada como un elemento del conjunto: los mismos elementos intervienen efectivamente en todas, pero en relaciones diferentes. [...] Este juego de variaciones lo mismo si se trata de la intriga de la obra o del movimiento de la comedia, no tiene resorte más poderoso ni constante que la diferencia entre realidad y ficción. Una duda planea sobre la sinceridad de los personajes y son ellos los primeros en inspirárnosla. Cada uno de ellos sospecha en el otro un abuso de signos.

Mientras a Dorante le parece que la más hermosa de las dos jóvenes que han encontrado no puede ser la que se ha callado y que «dans nos propos n'a jamais eu l'esprit de mêler quatre mots», Cliton hace observar:

«Ah! Depuis qu'une femme a le don de se taire,
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire...»

Contra el poder enamorarse conociendo solamente lo externo de una persona:

Isabel: *Esta tarde le verás*
con su padre por la calle.
Jacinta: *Veré sólo el rostro y talle*
el alma que importa más,
quisiera ver con hablalle.

Isabel: *Háblale.*
Jacinta: *Hase de ofender*
don Juan si llega a sabello.
(Acto 1.º, escena 10.)

Isabelle: *Ainsi vous le verrez, et sans vous engager.*
Clarice: *J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence*
. . . .
Avant que d'accepter, je voudrais le connaître.
Mais connaître dans l'âme.
Isabelle: *Eh bien! qu'il parle à vous.*
Clarice: *Alcippe, le sachant, en deviendrait jaloux* [34].
(Acto 2.º, escena 2.ª)

Don Juan (=Alcippe) acusa a su amada Jacinta (=Clarice) de infiel, empleando el mismo argumento:

D. Juan: *Y su padre ¿qué quería*
agora aquí? ¿Qué te dixo?
¿De noche estás con el hijo
y con el padre de día?
(Acto 1.º, escena 11.)

Alcippe: *Ne viens-je pas de voir son père avec toi*
Tu passes, infidèle, âme ingrate et légère
La nuit avec le fils, le jour avec le père?
(Acto 2.º, escena 3.ª)

Los padres de los protagonistas, don Beltrán y Geronte respectivamente, engañados por sus hijos, que les han hecho creer que se han visto obligados a casarse con otra dama, comprenden las razones de sus hijos. Sólo les culpan de no habérselo dicho antes y se muestran generosos con respecto a la desconocida nuera:

D. Beltrán: *Las circunstancias del caso*
son tales, que se conoce
que la fuerza de la suerte
te destinó essa consorte,
y assí no te culpo en más
que en callármelo.

D. García: *Temores*
de darte pesar, señor,
me obligaron.
D. Beltrán: *Si es tan noble*
¿qué importa que pobre sea?
(Acto 2.º, escena 9.ª)

Géronte: *Non, non, je ne suis pas si mauvais que tu penses*
Et trouve en ton malheur de telles circonstances
Que mon amour t'excuse; et mon esprit touché
Te blâme seulement de l'avoir trop caché.
Dorante: *Le peu de bien qu'elle a me faisait vous le taire.*
Géronte: *Je prends peu garde au bien, afin d'être bon père.*
(Acto 2.º, escena 5.ª)

. . . .
D. Felis: *Tendrá el mentir por costumbre*
y por herencia el valor.
(Acto 2.º escena 13)

. . . .
Philiste: *Dorante, à ce que je présume,*
Est vaillant par nature et menteur par coutume.
(Acto 3.º escena 2.ª)

---

[34] Asimismo Gaubert estima que «toda representación puede ocultar impostura porque todo signo es, en su relación con el significado, incierto». Y da este ejemplo:

«Dans *Le Menteur,* Clarice ne veut pas croire à l'apparence.
Mais pour le voir ainsi, qu'en pourrai-je juger?
J'en verrai le dehors, la mine, l'apparence,
Mais du reste, Isabelle, où prendre l'assurance?» (...)

«Por la atención que dedica a esa relación ambigua entre la realidad y su imagen, Corneille manifiesta que pertenece a la época barroca».

Los nobles don Felis (= Philiste) y don Juan (= Alcippe) descubren que su amigo don García (= Dorante) es embustero. Mas también en esta escena les embarga una duda, duda que asume un doble significado, el primero de no saber exactamente a qué atenerse y la alusión a ser incompatibles en el carácter tópico de la nobleza que el valor se acompañe de mentira. D. Felis (= Philiste) ante este dilema saca idéntica conclusión en la que apunta cierto espíritu crítico: aunque el valor sea hereditario, un vicio, el mentir, puede adquirirse por costumbre:

D. Felis: *Otra cosa averigüé,*
que es bien graciosa.
D. Juan: *Decid.*
D. Felis: *Es que el dicho D. García*
llegó ayer en aquel día
de Salamanca a Madrid,
y en llegando se acostó,
y durmió la noche toda,
y fue embeleco la boda
y festín que nos contó.
D. Juan: *¿Qué decís?*
D. Felis: *Esto es verdad.*
D. Juan: *¿Embustero es D. García?*
D. Felis: *Eso un ciego lo vería.*
. . . .
D. Juan: *Lo que me tiene dudoso*
es que sea mentiroso
un hombre que es tan valiente.

Philiste: *Je ferai votre paix. Mais sachez autre chose:*
Celui qui de ce trouble est la seconde cause,
Dorante, qui tantôt nous en a tant conté
De son festin superbe et sur l'heure apprêté,
Lui qui, depuis un mois nous cachant sa venue,
La nuit, incognito, visite une inconnue,
Il vint hier de Poitiers, et sans faire aucun bruit,
Chez lui, paisiblement, a dormi toute la nuit.
Alcippe: *Quoi! sa collation...?*
Philiste: *N'est rien qu'un pur mensonge,*
Ou, quand il l'a donnée, il l'a donnée en songe.
Alcippe: *Dorante, en ce combat si peu prémédité*
M'a fait voir trop de coeur pour tant de lâcheté:
La valeur n'apprend point la fourbe en son école:
Tout homme de courage est homme de parole.

Otra vez escuchamos una contradicción de doble sentido y valor que, como tal puede ser muy propia del estilo barroco pero que en realidad es un dicho de valor permanente actual:

Lucrecia: *No sabe sino mentir*
. . . .
Jacinta: *¡Y lo jura!*
Lucrecia: *Siempre ha sido*
costumbre del mentiroso,
de su crédito dudoso,
jurar para ser creído.
(Acto 2.º, escena 16)

Lucrèce: *Il ne sait que mentir*
. . . .
Clarice: *Et vous pensez encore que je vous croie*
. . . .
Clarice: *Un menteur est toujours prodigue de serments.*
(Acto 3.º, escena 5.ª)

Ahora un mismo argumento puede ser esgrimido con idéntico sentido dentro del contexto de cada escena por dos personajes distintos y en este diálogo incluso antagónico, pues Corneille no deja de aprovechar una expresión que le guste:

Jacinta: *Y si os buelven a hablar dello*
sereys casado en Turquía.
(Acto 3.º, escena 6.ª)

Dorante: *Et plutôt que l'hymen avec elle me lie,*
Je serai marié, si l'on veut, en Turquie.
(Acto 3.º, escena 5.ª)

La aparente contradicción que da título a la comedia de R. de Alarcón es perfectamente adaptada por Corneille:

D. García:	*¡Esta es verdad, vive Dios!*	Dorante:	*Je disais vérité.*
Jacinta:	....	Cliton:	*Quand un menteur la dit*
	Que la boca mentirosa		*En passant par sa bouche elle perd son crédit.*
	incurre en tan torpe mengua		(Acto 3.º, escena 6.ª)
	que, solamente en su lengua		
	es la verdad sospechosa		
	(Acto 3.º, escena 6.ª)		

Los regalos siempre son bien recibidos por las damas. Hay, no obstante, una sutil diferencia entre la mentalidad de Tristán y la de Cliton. En la obra española se señala más el contraste entre el proceder caballeresco del protagonista y el más realista del criado.

Tristán:	*Camino está de tu parte*	Dorante:	*Je me suis souvenu d'un secret que toi-même*
	y promete revelarte		*Me donnais hier pour grand, pour rare, pour suprême:*
	los secretos de su pecho		*Un amant obtient tout quand il est libéral.*
	y que ha de cumplillo espero	Cliton:	*Le secret est fort beau, mais vous l'appliquez mal:*
	si andas tú cumplido en dar		*Il ne fait réussir qu'auprès d'une coquette.*
	que para hazer confessar	Dorante:	*Je sais ce qu'est Lucrèce; elle est sage et discrète;*
	no hay cordel como el dinero.		*A lui faire présent mes efforts seraient vains;*
	Y aun fuera bueno, señor,		*Elle a le coeur trop bon; mais ses gens ont des mains.*
	que conquistaras tu ingrata		(Acto 4.º, escena 1.ª)
	con dádivas, pues que mata		
	con flechas de oro el amor.		
D. García:	*Nunca te he visto grossero*		
	sino aquí, en tus pareceres		
	¿Es ésta de las mugeres		
	que se rinden por dinero?		
	(Acto 3.º, escena 3.ª)		

Los dos criados tan fieles y tan conocedores de las artimañas de sus amos se lamentan de haber sido ellos también engañados:

Tristán:	*¿También a mí me la pegas?*	Cliton:	*Il est mort! Quoi? monsieur, vous m'en donnez aussi;*
	¿Al secretario del alma?		*A moi, de votre coeur l'unique secrétaire;*
	¡Por Dios que se lo creí!		*A moi, de vos secrets le grand dépositaire!*
	¡Con conocelle las mañas!		(Acto 4.º, escena 3.ª)
	(Acto 3.º, escena 8.ª)		

Otra mentira más de los protagonistas ante sus propios criados:

Tristán:	*Señor mis servicios paga*	Cliton:	*Donnez-m'en le secret, et je vous sers sans gages*
	con enseñarme esse salmo.		

D. García:	*Está en dicciones hebraycas,* *y, si no sabes la lengua,* *no has de saber pronunciarlas.*	Dorante:	*Mai le secret consiste en quelques mots hébreux* *Qui tous à prononcer sont si fort difficiles*
Tristán:	*Y tú ¿sabes?*	Cliton:	*Vous savez donc l'hébreu?*
D. García:	*¡Qué bueno!* *Mejor que la castellana* *hablo diez lenguas.*	Dorante:	*L'hébreu? Parfaitement:* *J'ai dix langues, Cliton, à mon commandement.*
Tristán:	*Y todas* *para mentir no te bastan.* *«Cuerpo de verdades lleno»* *con razón el tuyo llaman,* *pues ninguna sale dél* *ni hay mentira que no salga.* (Acto 3.°, escena 8.ª)	Cliton:	*Vous auriez bien besoin de dix des mieux nourries* *Pour fournir tour à tour à tant de menteries:* *Vous avez tout le corps bien plein de vérités* *Il n'en sont jamais une.* (Acto 4.°, escena 3.ª)

Aunque en distintos momentos, idéntica observación de los dos protagonistas al ver marcharse a sus padres engañados:

D. García:	*Dichosamente se ha hecho;* *persuadido el viejo va.* (Acto 2.°, escena 10)	Dorante:	*Le bonhomme s'en va le plus content du monde.* (Acto 4.°, escena 4.ª)

Otra improvisada mentira:

D. Beltrán:	*Mas di, ¿cuál es de tu suegro el propio nombre?*	Géronte:	*Il s'appelle?*
D. García:	*¿De quién?*	Dorante:	*Pyrandre.*
D. Beltrán:	*De tu suegro*	Géronte:	*Pyrandre! Tu m'as dit tantôt un autre nom* *C'était je m'en souviens, oui, c'était Armédon.*
D. García:	*Aquí me pierdo* *Don Diego.*		
D. Beltrán:	*O yo me he engañado,* *o otras veces le has nombrado* *don Pedro.*		
D. García:	*También me acuerdo* *de esso mismo; pero son* *suyos, señor, ambos nombres.*	Dorante:	*Oui, c'est là son nom propre, et l'autre d'une terre* *Il portait ce dernier quand il fut à la guerre,* *Et se sert si souvent de l'un et l'autre nom* *Que tantôt c'est Pyrandre, et tantôt Armédon*
D. Beltrán:	*¿Diego y Pedro?*		
D. García:	*No te asombres;* *que por una condición,* *«don Diego» se ha de llamar* *de su casa el sucesor.* *Llamábase mi señor* *«don Pedro» antes de heredar* *y como se puso luego* *«don Diego» porque heredó* *después acá se llamó* *ya «don Pedro», ya «don Diego»*	Géronte:	*C'est un abus commun qu'autorise l'usage* *Et j'en usais ainsi du temps de mon jeune âge.* (Acto 4.°, escena 4.ª)
D. Beltrán:	*No es nueva esa condición* *en muchas casas de España.* (Acto 3.°, escena 2.ª)		

Aforismo bien conocido y adecuado a la situación:

Tristán: *El que miente ha menester*
gran ingenio y gran memoria
(Acto 3.º, escena 2.ª)

Cliton: *Il faut bonne mémoire après qu'on a menti.*
Dorante: *L'esprit a secouru le défaut de mémoire.*
(Acto 4.º, escena 5.ª)

Otra alusión al siempre poderoso dinero:

Camino: *Quien llora, quien desespera*
quien, porque contigo estoy,
me da dineros —que es hoy
la señal más verdadera—
(Acto 3.º, escena 1.ª)

Lucrèce: *Et je ne suis pas fille à croire ses paroles.*
Sabine: *Je ne les crois non plus; mais j'en crois ses pistoles.*
(Acto 4.º, escena 8.ª)

Dada la absurda y represiva moral reinante, un ejemplo de astucia femenina ante la imposibilidad de manifestarse sinceramente y con libertad:

Lucrecia: *Pues dirásle que, cruel,*
rompí sin vello, el papel;
que esta respuesta le doy.
Y luego tú, de tu aljaba,
le di que no desespere,
y que si verme quisiere
vaya esta tarde a la otava
de la Madalena.
(Acto 3.º, escena 1.ª)

Lucrèce: *Dis-lui que, sans la voir, j'ai déchiré sa lettre*
Mêles-y de ta part deux ou trois mots plus doux
. . . .
Et l'avertis surtout des heures et des lieux
Ou par rencontre il peut se montrer à mes yeux.
(Acto 4.º, escena 8.ª)

Sutilezas en el análisis del comportamiento amoroso:

Lucrecia: *Que estoy por creerle dixe,*
no que por quererle estoy.
Jacinta: *Obligárate el creer*
y querrás, siendo obligada
y assí, es corta la jornada
que ay de creer a querer.
Lucrecia: *Erraráste; y considera*
que tal vez la voluntad
haze por curiosidad
lo que por amor no hiziera.
(Acto 3.º, escena 4.ª)

Lucrèce: *C'en est trop; et tu dois seulement présumer*
Que je penche à le croire et non pas à l'aimer.
Clarice: *De le croire à l'aimer, la distance est petite*
. . . .
Lucrèce: *La curiosité souvent dans quelques âmes*
Produit le même effet que produiraient des flammes.
(Acto 4.º, escena 9.ª)

Descubierto el engaño el padre se irrita contra su hijo, sobre todo, al comprobar que éste da por descontado que es más de fiar el criado:

D. Beltrán: *No, no. ¡Jesús! ¡Calla! ¿en otra avías de meterme? Basta.*

Géronte: *Tu me fourbes encor.*
Dorante: *Si vous ne m'en croyez*

D. García:	*No, señor; lo que a las obras* *se remite, es verdad clara,* *y Tristán, de quien te fías,* *es testigo de mis ansias.* *Dilo, Tristán.*		*Croyez-en pour le moins Cliton que vous voyez;* *Il sait tout mon secret.*
Tristán:	*Sí, señor;* *Lo que dize es lo que passa.*	Géronte:	*Tu ne meurs pas de honte* *Qu'il faille que de lui je fasse plus de compte* *Et que ton père même, en doute de ta foi* *Donne plus de croyance à ton valet qu'à toi!* (Acto 5.º, escena 3.ª)
D. Beltrán:	*¿No te corres desto? Di:* *¿no te avergüenza que hayas* *menester que tu criado* *acredite lo que hablas?* (Acto 3.º, escena 9.ª)		

Y he aquí los versos con que terminan las dos comedias:

D. García:	*La mano doy, pues es fuerza.*	Cliton:	*Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse!* *Peu sauraient comme lui s'en tirer avec grâce.* *Vous autres qui doutiez s'il en pourrait sortir* *Par un si rare exemple apprenez à mentir.*
Tristán:	*Y aquí verás quán dañosa* *es la mentira; y verá* *el Senado que, en la boca* *del que mentir acostumbra,* *es* La Verdad sospechosa.		

Hemos dejado para el final el parecido entre los largos parlamentos (tres en Ruiz de Alarcón, uno en Corneille) en que el padre del mentiroso plantea un tema candente desde hace tiempo: la verdadera valía de una persona no la confiere el ser noble sino el comportamiento recto. No nos es posible detenernos aquí en este valioso fragmento que, en contraste con las desatinadas aventuras del protagonista imaginadas por Ruiz de Alarcón, confiere dignidad a la obra apoyada por el castigo del protagonista conminado a pagar su falta de ética noble. El texto de Corneille, siempre fiel a su modelo, lo adapta adecuadamente y se ha dicho que representa un antecedente del monólogo del padre de *Don Juan* en Molière, incriminando a su hijo por su mal proceder opuesto a lo que debe ser la conducta noble. Tan sólo añadiremos que si el texto que recita el padre del «mentiroso» pudo influir en Molière, en realidad el verdadero inspirador es Ruiz de Alarcón al que Corneille se ha limitado a traducir.

Por otra parte, el final de *Le Menteur* desvirtúa completamente el sentido moral deseado y logrado por Alarcón. Han bastado los cuatro versos finales, ya citados, para cambiar el sentido de la obra del dramaturgo español en cuyas creaciones suele insinuarse, frente a la mayor parte de las de otros autores de su tiempo, una intención moralizadora. El afán de hacer reír y de hacer simpático a su protagonista se ha conseguido haciéndole más frívolo y cambiante. Claro que esto siempre podrá ser considerado como un rasgo de originalidad corneliana. A nuestro juicio, este cambio ha quitado eficacia y audacia a la arenga del padre que quedará en el ánimo del espectador como una reprimenda más. Naturalmente, esto es una opinión personal.

D. Beltrán:	*¿Sois cavallero, García?*	Géronte:	*Etes-vous gentilhomme?*
D. García:	*Téngome por hijo vuestro.*	Dorante:	*Etant sorti de vous, la chose est peu douteuse.*

D. Beltrán: *¿Y basta ser hijo mío*
para ser vos caballero?
¡Qué engañado pensamiento!
Sólo consiste en obrar
como cavallero, el serlo.
¿Quién dio principio a las casas
nobles? Los ilustres hechos
de sus primeros autores.
Sin mirar sus nacimientos,
hazañas de hombres humildes
honraron sus herederos.
Luego en obrar mal o bien
está el ser malo o ser bueno.
¿Es assí?
D. García: *Que las hazañas*
den nobleza, no lo niego;
mas no neguéis que sin ellas
también la da el nacimiento.
D. Beltrán: *Pues si honor puede ganar*
quien nació sin él, ¿no es cierto
que, por el contrario, puede,
quien con él nació, perdello?
D. García: *Es verdad.*
D. Beltrán: *Luego si vos*
obráis afrentosos hechos,
aunque seáis hijo mío
dexáis de ser cavallero;
. . . .
D. García: *Quien dize que miento yo,*
ha mentido.
. . . .

Géronte: *Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi?*
Dorante: *Avec toute la France aisément je le croi.*
Géronte: *Et ne savez-vous point avec toute la France*
D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance,
Et que la vertu seule a mis en ce haut rang
Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang?
Dorante: *J'ignorerais un point que n'ignore personne,*
Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne.
Géronte: *Où le sang a manqué, si la vertu l'acquiert,*
Où le sang l'a donné, le vice aussi le perd.
Ce qui naît d'un moyen périt par son contraire;
Tout ce que l'un a fait, l'autre peut le défaire;
Et dans la lâcheté du vice où je te voi,
Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi.
Dorante: *Moi?*
Géronte: *Laisse-moi parler, toi, de qui l'imposture*
Souille honteusement ce don de la nature:
Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais.
. . . .
Dorante: *Qui vous dit que je mens?*
(Acto 5.º, escena 3.ª)

Es más, pensamos que el cambio que hizo experimentar a la obra y al carácter del protagonista, restando todo valor de ejemplaridad a la comedia, acaso contribuyese al gran éxito alcanzado, pero tal vez indujo a Corneille a cometer un grave error en su siguiente comedia. Porque animado por la excelente acogida otorgada a *Le Menteur,* pensó que podría cosechar un nuevo éxito escribiéndole una segunda parte que presentase nuevas aventuras del mismo protagonista. Mas en lugar de inventar esas aventuras y de conservar la personalidad de su héroe y la de los demás personajes que habiendo aparecido en *Le Menteur* hubieran de seguir actuando en *La Suite du Menteur,* Corneille no sólo no inventó nuevos incidentes sino que seducido por otra obra española, esta vez de Lope, *Amar sin saber a quién,* cometió una equivocación que hubo de pagar cara: atribuir unos episodios que exigen del protagonista gran caballerosidad y sentido de la lealtad a un personaje precisamente caracterizado por todo lo contrario, por su modo de ser, si no malvado, sí frívolo y embustero en el que no es posible confiar.

La comedia de Lope «es una comedia de capa y espada, de intriga complicada, novelesca y romántica, de invención gallarda [...] donde la imaginación da muestras de su poder extraordinario». Así opina Carmen Bravo Villasante en su *Introducción* a *Amar sin saber a quién* cuya edición hemos utilizado para este estudio. Tras detenerse

en la amplia difusión del tema, no sólo en nuestra literatura sino en las literaturas extranjeras, Carmen Bravo Villasante observa que «especialmente los dramaturgos de tercera categoría, que suplían con extravagancias la falta de poder creador, acogieron en sus obras con especial agrado este tema, ya que las rarezas a que daba lugar esta situación amorosa podían dar atractivos a sus obras» [35].

El desacierto de Corneille no es fácil de explicar, tratándose de un autor, repetimos, con suficiente experiencia y talento dramático. Algunos estudiosos de su teatro opinan que acaso se inicie ya en Corneille esa tendencia suya, que se irá agravando con el tiempo, de dar mayor importancia a la anécdota que al estudio psicológico de los personajes, tendencia que le ha sido reprochada como causa del demérito de sus últimas obras. No es ésta nuestra opinión ni compartimos tampoco los motivos que alegó Corneille como razón esencial de su fracaso, entre otros, el de no haber sabido adaptarse a los gustos de su público, el que el protagonista ha perdido su gracia al perder sus malas costumbres y que sólo es el criado quien hace reír [36].

Unicamente estamos de acuerdo en que las frecuentes alusiones a *Le Menteur,* que aparecen aquí, tuvieron que resultar incomprensibles para el público que no hubiese visto la obra anterior. Por lo demás nos parece que al decir que hubiera debido escoger un tema más en consonancia con el gusto de su auditorio Corneille menospreció el sentido crítico del público. Quiso innovar algo en los incidentes y sobre todo en el carácter del protagonista conservando, paradójicamente, bastante fielmente sus intervenciones en la comedia de Lope. Esto es un completo contrasentido: hacer pasar por embustero a un personaje que constantemente da pruebas de un estricto sentido del honor. La verdad es que Corneille no comprendió bien el papel que desempeña el «gracioso» en nuestro teatro clásico. El que destroza la obra es el criado empeñado en echar constantemente por tierra la honorabilidad de su amo que para mayor confusión se llama igual que «el embustero» así como el criado se llama

---

[35] LOPE DE VEGA: *Amar sin saber a quién,* edición y notas de Carmen Bravo Villasante. Biblioteca Anaya, 1967. Al parecer Corneille leyó esta obra en una edición de Zaragoza de 1630. Contiene doce comedias de varios autores y es una edición pirata.

[36] «Je vous avais bien dit que *Le Menteur* ne serait pas le dernier emprunt ou larcin que je verais chez les Espagnols: en voici una suite qui est encore tirée du même original, et dont Lope a traité le sujet sous le titre de *Amar sin saber a quien.* Elle n'a pas été si heureuse au théâtre que l'autre, quoique plus remplie de beaux sentiments et de beaux vers. Ce n'est pas que j'en veuille accuser ni le défaut des acteurs, ni le mauvais jugement du peuple, la faute en est toute à moi, qui devais mieux prendre mes mesures, et choisir des sujets plus répondants au goût de mon auditoire. Si j'étais de ceux qui tiennent que la poésie a pour but de profiter aussi bien que de plaire, je tâcherais de vous persuader que celle-ci est beaucoup meilleure que l'autre, à cause que Dorante y paraît beaucoup plus honnête homme, et donne des exemples de vertu à suivre; au lieu qu'en l'autre, il ne donne que des imperfections à éviter; mais pour moi, qui tiens, avec Aristote et Horace que notre art n'a pour but que le divertissement, j'avoue qu'il est ici bien moins à estimer qu'en la première comédie, et puisque, avec ses mauvaises habitudes, il a perdu presque toutes ses grâces, et qu'il semble avoir quitté la meilleure part de ses agréments lorsqu'il a voulu se corriger de ses défauts». Y: «L'effet de cette pièce n'a pas été si avantageux que celui de la précédente, bien qu'elle soit mieux écrite. L'original espagnol est de Lope de Vègue sans contredit et a ce défaut que ce n'est que le valet qui fait rire, au lieu qu'en l'autre les principaux agréments sont dans la bouche du maître. [...] L'obscurité que fait en celle-ci le rapport à l'autre a pu contribuier quelque chose à sa disgrâce, y ayant beaucoup de choses qu'on ne peut entendre, si l'on n'a l'idée présente du *Menteur...*»

también Cliton. Tenía que haber inventado una nueva trama, como ya dijimos, o haber seguido al pie de la letra, en todo, a Lope. Al querer conservar un tema y unos personajes determinados —prestándoles los mismos pensamientos sinceros y elevados del original de Lope— y tratar al mismo tiempo de hacer creer al público que el protagonista es un embustero, resultó un engendro sin interés y sin gracia del que sólo se salvan los fragmentos aislados tomados de Lope, insuficientes para dar belleza y gracia al conjunto. Esta falta de coherencia entre el argumento de *Amar sin saber a quién* y el personaje encargado de protagonizarlo defraudó al público. La obra fracasó: sólo tuvo tres representaciones.

Damos, no obstante, algunos ejemplos de esta adaptación buena en algunos detalles y mala en conjunto.

Veamos el texto de la carta que la protagonista escribe a Don Juan (= Donante) que está preso:

«Al ruido de la gente que os llevaba preso, me puse a la ventana, y os vi galán, forastero, y de tan gallardo talle, que me llevasteis los ojos más presos que a vos los alguaciles. Dícenme que lo quieren estar mientras vos lo estéis: servíos de ellos y de esos doscientos escudos; que en la cárcel que estamos los dos, vos los habréis menester, y a mí me quedan muchos». (Jornada 1.ª, escena 12).

«Au bruit du monde qui vous conduisait prisonnier, j'ai mis les yeux à la fenêtre, et vous ai trouvé de si bonne mine, que mon coeur est allé dans la même prison que vous, et n'en veut point sortir tant que vous y serez. Je ferai mon possible pour vous en tirer au plus tôt. Cependant obligez-moi de vous servir de ces cent pistoles que je vous envoie; vous en pouvez avoir besoin en l'état où vous êtes et il m'en demeure assez d'autres à votre service». (Acte 1, scène 2).

La criada pregunta al protagonista si puede entregar el dinero al criado:

Inés: *¿Podré darlo?*
Limón: *¿Qué es poder?*
Tengo poder, aunque sea
el tesoro veneciano.
(Jornada 1.ª, escena 12)

Lyse: *Puis-je la lui donner?* [la bourse]
Cliton: *Donne, j'ai tout pouvoir,*
Quand même ce serait le trésor de Venise.
(Acto 1.º, escena 2.ª)

El criado a la criada para que traiga más dinero:

Limón: *Su merced se puede ir*
y vuelva dentro de una hora
con otro tanto dinero;
(Jornada 1.ª, escena 12)

Cliton: *Ecoute un mot: tu peux t'en aller à l'instant*
Et revenir demain avec encore autant.
(Acto 1.º, escena 2.ª)

El protagonista, acusado injustamente de haber matado a un hombre, decide no delatar al matador y, cuando se lo presentan, dice que no le conoce:

El es, por Dios; pero será bajeza
decir que es él, aunque padezca en tanto
que me disculpa la inocencia mía.
Y es lástima ponerle en tanto aprieto.
(Jornada 1.ª, escena XV)

C'est lui, mais il n'a fait
Qu'en homme de courage;
Ce serait lâcheté, quoi qu'il puisse arriver
De perdre un si grand coeur quand je puis le sauver
Ne le découvrons point.
(Acto 1.º, escena IV)

El matador se da cuenta de que don Juan (Dorante) le ha reconocido:

El hombre me conoce; soy perdido	*Il me connaît; je tremble*

Podríamos seguir dando otros fragmentos, pero no nos parece necesario.

También, refiriéndose a esta comedia, Serge Gaubert insiste en el tema de la incertidumbre y cita como ejemplo de inseguridad la posible disparidad entre la fidelidad de un retrato y el original, contraponiendo dos opiniones divergentes y ambas posibles. Comenta cómo Dorante no pone en duda ni un instante la verdad del retrato de Mélisse (Leonarda en la obra española), mientras que Cliton afirma que «el original está probablemente muy lejos de la copia». Naturalmente, este estudio de Serge Gaubert es aplicable a *Amar sin saber a quién:*

Don Juan:	*¿Hay belleza semejante?* *¿Hay ángel fuera del cielo,* *con este rostro?*	Cliton:	*C'est un leurre, monsieur, la chose est toute claire* *Elle a fait tout du long les mines qu'il faut faire,* *On amorce le monde avec de tels portraits.*
Limón:	*Pero ¿sabes que sospecho* *que todo aquesto es engaño?*		

Y Serge Gaubert opina que todo parece indicar «que el más hábil en mentir es el menos hábil en leer la mentira de los demás». Su conclusión final es que Corneille pertenece al barroco [37].

Pocas líneas dedicaremos a esta obra de Corneille estrenada en 1647, el mismo año en que su autor fue elegido miembro de la Academia francesa. Nos referimos a *Heraclio.* Considerada bastante mal por la crítica, no sólo posterior sino por la de sus contemporáneos, a nosotros nos ha interesado mencionarla porque el tema procede de *En esta vida todo es verdad y todo mentira,* de Calderón de la Barca, estrenada diez años antes, esto es, en 1637. Pero esta vez tampoco ha seguido fielmente Corneille al original. Ha complicado la acción de tal manera que no resulta fácil seguir todas las peripecias que en ella suceden. El propio autor en su *Examen* declaró: «El poema es tan complicado que exige una enorme atención». Y Boileau le dedicó, al parecer, estos críticos versos:

Je me ris d'un auteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut d'abord ne sait pas m'informer,
Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fait une fatigue.

(*Art poétique,* III, 29-32)

Se trata en ella de un usurpador, Focas, que ha conseguido el trono asesinando al emperador legítimo Mauricio y a sus hijos. Uno de ellos se ha salvado de la muerte

[37] SERGE GAUBERT: Artículo citado.



Escena de El Gran Teatro del Mundo, *de Calderón de la Barca*

porque su niñera le ha hecho pasar por el hijo de Focas, Marcián, y al mismo tiempo ha hecho creer que éste es su propio hijo. Esta doble sustitución, que no existe en la obra española, crea múltiples confusiones que, obvio es, tampoco se producen en la comedia de Calderón. En ambas obras el niño salvado, Heraclio, vive apartado de la corte, sin saber quién es. Corneille explicó en el aviso *Au lecteur* y en su *Examen* que «había falsificado el nacimiento de Heraclio, en favor suyo, haciéndole ser hijo del emperador Mauricio, en contra de lo que narra la Historia». Pero esta «falsificación», por emplear la palabra de Corneille, ya figura en la obra de Calderón, en la que se inspira Corneille sin citarla en su *Examen.*

El terrible problema de Focas consiste en que, deseando matar a Heraclio por ser hijo y heredero del asesinado emperador, y de cuya existencia escondida ha tenido noticia, la nodriza a la que confió a su propio hijo y que salvó a Heraclio, criando a los dos niños a la vez, se niega a revelarle la identidad de cada uno de los dos jóvenes y él no se atreve a eliminar a ninguno de ellos, puesto que uno de los dos es su hijo.

En *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* predominan los temas gratos a Calderón: la duda ante la imposibilidad de distinguir lo fingido de lo verdadero, la aparente realidad de la apariencia, principalmente mediante el ardid de acudir a escenas de magia, la presencia de personajes jóvenes educados en el monte, como fieras, sin ningún conocimiento del mundo. Todos estos temas son adoptados por Corneille, aunque menos que otras veces y variando los incidentes. No nos incumbe aquí estudiar la obra calderoniana que, como todas las de grandes autores y cualquiera que sea el argumento escogido, exponen siempre algunas ideas que invitan a la reflexión profunda y contribuyen, pese a todo, al progreso del pensamiento.

En primer lugar señalaremos la persistencia del tema político, sobre todo en Corneille, pero también en Calderón:

Oigamos a Calderón criticar las exigencias de la razón de Estado:

¡Oh, razón de Estado necia!
¿Qué no harás, di, si hacer sabes
Del delito conveniencia?
(Acto 1.º, escena 1.ª)

Y también el poder de la tiranía que sabe infundir miedo:

¡Oh temor, cuánto me fuerzas
Viendo el poder de un tirano!

Asimismo abunda el texto de Corneille en máximas políticas:

La violence est juste où la douceur est vaine.
Le besoin de l'Etat défend de plus attendre, etc.

Focas reconoce en ambas obras sus culpas y crímenes, pero alabándose de que no debe su poder ni a su sangre ni a su raza:

«Que quieren mis vanidades,
ya que mi origen me acuerdan
estos paisanos, glorioarse
de que a mí sólo me deba
y no al lustre de mi sangre
las adquiridas grandezas.»
(Acto 1.º, escena 1.ª)

Paralelamente le hará decir Corneille:

«Le trône où je m'assieds n'est pas un bien de race.»

Y añade esta observación siempre actual referente al poder del ejército basado en poseer la fuerza:

«L'armée a ses raisons pour remplir cette place.»

En segundo lugar, el conflicto ya indicado acerca de la incertidumbre en que se encuentra Focas demuestra en ambas obras la imposibilidad de reconocer a quienes proceden de una misma sangre, detalle capital dada la importancia y calidad especial atribuida a la sangre noble y, más aún, a la sangre real. Ni la actitud, ni las palabras de los jóvenes permiten que Focas adivine cuál de ellos es su hijo. Aunque los observe atentamente para intentar descubrir su identidad, siendo tantas las circunstancias que rodean sus actos, su comportamiento no prueba nada, las apariencias son engañosas y, como el mismo Focas dice, es imposible saber con certeza:

«Si es cobarde el que se atreve
u osado el que se acobarda.»

Esta irremediable incertidumbre le hace sentirse desgraciado, al comprobar, por otra parte, que los jóvenes, ignorantes todavía de su origen, prefieren ser hijos de Mauricio, aunque ello les pueda costar la vida, a ser hijos suyos, aunque eso les permita heredar el trono. Y así considera cuánto más feliz es el desaparecido Mauricio:

¡Oh venturoso Mauricio!
¡Ah, infeliz Focas! ¿Quién vio
que para reinar, no quiera
ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
sólo para morir, dos?

O malheureux Phocas! O trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en peux trouver pour régner après moi!
(Acto IV, escena III)

Las dos obras terminan con la muerte de Focas y el triunfo de Heraclio, que será emperador. La usurpación no perdura. Las frecuentes críticas contra la tiranía —no se olvide— se refieren a un impostor. Se demuestra así que la autoridad real, legítima, porque procede de Dios, vence siempre. Es indestructible. Tal es la conclusión que nos han sugerido estas dos obras, a la vez similares y distintas.

* * *

En 1650, Corneille escribe *Don Sancho de Aragón,* la última de sus cinco obras cuya filiación española está probada [38]. Según él mismo indicó, el asunto, por lo que al primer acto se refiere, está tomado de *El Palacio confuso,* de Lope, obra de la que se aparta después para finalizar inspirándose en el R*omán de Don Pélage* [39]. La obra se desarrolla en Valladolid a diferencia de la de Lope, que tiene lugar en Sicilia, y españoles son los nombres de los personajes.

La obra, bien acogida al principio, no tuvo, sin embargo, el éxito que su autor esperaba, al faltarle —son sus propias palabras en el *Examen*— el sufragio de una personalidad ilustre. Al parecer, esa ilustre personalidad era el príncipe de Condé. Opinaba Maurice Rat que a Condé, tan celoso de su elevada alcurnia y tan pagado de sí mismo, no le gustó que el héroe de la obra fuese el hijo de un pescador y «por decirlo más claramente, una especie de Cromwell». No compartimos esta opinión, porque el protagonista no es en realidad hijo de un pescador, sino nada menos que don Sancho de Aragón, que ha de heredar el trono. Y, desde luego, a nuestro juicio, nada tiene de Cromwell. En provincias la obra se siguió representando con bastante éxito durante mucho tiempo.

Siempre, según Maurice Rat, «El primer acto, imitado de *El Palacio confuso,* de Lope, es digno del mejor Hugo», si bien este erudito no puede por menos de opinar que Corneille supera con mucho a su modelo. También nos recuerda que «no sin razón en el prefacio de *Hernani,* Hugo ruega a quienes haya podido chocar su obra que relean *El Cid, Don Sancho, Nicomède».* «A decir verdad, prosigue el señor Rat, después de este asombroso primer acto, decae un tanto el interés...» [40]. Curioso, pues, que Corneille, que había logrado superar a Lope cuando le imitaba, no consiguiese mantener el mismo interés cuando se apartó de él.

El tema, las peripecias a que da lugar la sustitución de un personaje importante por otro plebeyo y el subsiguiente reconocimiento de la identidad de ambos al final, tema corriente en el teatro de la época y muy grato al público, no llega en esta obra, ni mucho menos, a la enfadosa complicación de su obra anterior, *Heraclio.* En realidad, ahora, el misterio de la identidad del protagonista es sólo el pretexto para una serie de diálogos de tipo político, e incluso social, que son dignos del mejor Corneille. Al

[38] No es impensable que *L'Illusion comique* tenga raíces españolas. Corneille dice de esta comedia que es «un monstruo», es decir un conjunto de cosas dispares reunidas. Surgen en ella temas muy variados y ya tratados en nuestro teatro: un hijo que huye de un padre demasiado severo y realiza, como un pícaro, toda clase de trabajos para poder vivir: «Enfin jamais Buscon, Lazarille de Tormes/Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes» (Acto 1.º, escena 3.ª) y que termina siendo actor con lo que puede llegar a hacerse la ilusión de que ha alcanzado los más elevados puestos sociales. Hay en ella magia y teatro en el teatro. Sin ir más lejos estos temas están ya en la comedia *Pedro de Urdemalas* de Cervantes: «que el oficio de farsante/todos estados abarca». En cambio *Horace* está tratado de modo distinto a cómo trata Lope el mismo tema en *El Honrado hermano.* Al parecer *Horace* es técnicamente la obra más perfecta de Corneille. Desgraciadamente no tuvo éxito. Tampoco el *Otón* de Corneille guarda relación con *La Imperial de Otón* de Lope. La obra de Corneille se refiere al marido de Popea y compañero de orgías de Nerón. La de Lope al *Otón* germánico.

[39] *Don Pélage ou l'entrée des Maures en Espagne,* par le sieur de Juvenel, à París, chez Guillaume de Macé, 2 vols., en 8.º, 1645, citado por M. RAT en su *Théâtre complet...*

[40] MAURICE RAT: Obra consultada.

principio, como ya hemos dicho, sigue bastante fielmente a Lope, pero como no hemos podido consultar la obra referente a *D. Pelayo,* nada podemos decir respecto al grado de originalidad de Corneille en esta comedia. Por eso, después de presentar en paralelo los fragmentos más destacados del primer acto de Lope y de Corneille, prescindiremos del estudio del argumento propiamente dicho, para centrarnos en lo que consideramos el auténtico interés de la obra, las ideas y pensamientos expuestos en ella.

Carlos opina que hay que juzgar a los hombres por sus actos y no por su linaje:

Carlos: *Hijos de sus obras son*
los hombres más principales
y con ser mis obras tales
hoy no quiero ese blasón.
. . . .
(Jornada 1.ª)

Se pare qui voudra des noms de ses aïeux:
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais, pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits;
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.
(Acto 1.º, escena 3.ª)

Carlos está dispuesto a contar su vida, en la que destacarán sus hazañas militares:

Carlos: *Si atención, Reina, me dieres,*
lo que sé de mí diré.
(Jornada 1.ª)

Je dirai qui je suis, Madame, en peu de mots.
(Acto 1.º, escena 3.ª)

En la reunión convocada por la reina, los nobles no quieren consentir que Carlos, un simple soldado, se siente junto a ellos.

Conde: *Aquí no tenéis lugar,*
soldado, en ese otro lado
habéis de estar.
. . . .
Duque: *Soldado, no porfiéis*
pasad a vuestro lugar.
(Jornada 1.ª)

D. Manrique: *Tout beau, tout beau, Carlos! D'où vous vient cette audace?*
Et quel titre en ce rang a pu vous établir?
. . . .
Un soldat bien remplir une place de comte!
(Acto 1.º, escena 3.ª)

Como el rey, a quien servía Carlos, murió en el combate sin haber podido cumplirle la promesa de premiarle, la reina promete hacerlo ella, considerando que la promesa del difunto rey es como una herencia suya y una deuda que tiene que pagar:

Reina: *¿Yo no heredo*
en aqueste reino mío
las deudas del Rey, mi tío?
Siendo así, no sólo puedo,
sino debo, con derecho,
dar a un soldado gallardo
las mercedes que Eduardo
viviendo le hubiera hecho.
(Jornada 1.ª)

Carlos: *Je parle seulement de ce qu'a vu le roi*
Seigneur; et qui voudra parle à sa conscience.
Voilà dont le feu roi me promit récompense;
Mais la mort le surprit comme il la résolvait.

D. Isabelle: *Il se fût acquitté de ce qu'il vous devait*
Et moi, comme héritant son sceptre et sa couronne,
Je prends sur moi sa dette, et je vous la fais bonne!
(Acto 1.º, escena 3.ª)

Veamos ahora algunas sentencias de carácter político: los reyes deben conocer a sus súbditos y saber quiénes son los que merecen ser recompensados y honrados.

D. Isabelle: *Il importe aux monarques*
Qui veulent aux vertus rendre de dignes marques
De les savoir connaître et ne pas ignorer
Ceux d'entre leurs sujets qu'ils doivent honorer.
(Acto 1.º, escena 3.ª)

Seguidamente, algunos versos en favor del absolutismo, ideología que siempre defiende Corneille, y de la necesaria obediencia al rey, si bien se advierte que el monarca no debe abusar del poder que tiene:

D. Alvar: *Les rois de leurs faveurs ne sont jamais comptables;*
Ils font comme il leur plait, et défont nos semblables.
. . . .
C'est à nous d'honorer ce que la reine honore
D. Isabelle: *Je n'abuserai point du pouvoir absolu.*
(Acto 1.º, escena 5.ª)

Parecidamente se recuerda que no es siempre conveniente prohibir los duelos admitidos por la costumbre, porque quien todo lo puede no debe ejercer hasta el límite su autoridad.

Blanche: *C'est un pénible ouvrage*
D'arrêter un combat qu'autorise l'usage
. . . .
(Acto 2.º, escena 1.ª)

Et qui veut pouvoir tout ne doit pas tout oser.
(Acto 2.º, escena 1.ª)

Y paralelamente se manifiesta Carlos contra la arbitrariedad de los duelos, puesto que no siempre gana el mejor.

Carlos: *Je sais qu'ainsi que moi le démon des combats*
Peut donner au moins digne et vous et vos Etats;
(Acto 2.º, escena 2.ª)

Y, como siempre, una alusión a la lamentable ley del honor:

D. Isabelle: *Et ne souffrirai pas qu'elle ait plus de bonheur*
Que ne m'en ont permis ces tristes lois d'honneur.
(Acto 3.º, escena 6.ª)

Carlos pone por testigos de su valentía a los nobles que ahora le humillan, y que si no hubiese sido por él, estarían hoy presos.

Carlos: *Testigos son deste caso*
los que el asiento me niegan
los que humilde me llamaron

Tel me voit et m'entend, et me méprise encore
Qui gémirait sans moi dans les prisons du Maure.

Bonita afirmación acerca del mérito personal, y que da más importancia al amor filial que a la nobleza de cuna. Adviértase también cómo se ha deslizado aquí, en este 5.º acto, un verso que es reminiscencia de uno de Lope en el acto primero:

Carlos: *Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme*
La bassesse du sang ne va point jusqu'à l'âme
Et je renonce aux noms de comte et de marquis
Avec bien plus d'honneur qu'aux sentiments de fils
. . . .

Carlos: *Si ma naissance est basse, elle est du moins sans tache;*
Puisque vous le savez je veux bien qu'on le sache
. . . .
Et paraître plus grande à qui comprendra bien
Qu'à l'exemple du ciel j'ai fait beaucoup de rien.
(Acto 5.º, escena 5.ª)

Carlos: *Como es tu deidad sagrada*
imagen de Dios, también
le imitas haciendo bien
y en hacer algo de nada.

Audaz elogio de la reina que parece no sólo condenar la nobleza de casta, sino considerar equiparable, o tal vez superior a ella la «nobleza» personal debida al propio mérito:

D. Isabelle: *Je vous tiens malheureux d'être né d'un tel père;*
Mais je vous tiens ensemble heureux au dernier point
D'être né d'un tel père et de n'en rougir point,
Et de ce qu'un grand coeur, mis dans l'autre balance
Emporte encor si haut une telle naissance.
(Acto 5.º, escena 5.ª)

He aquí una alusión de Corneille, buen conocedor de su época, a lo que constituye la única ocupación digna de los nobles, con lo cual, más de una vez, se ponen al servicio de quien les solicite [41]:

---

[41] Cf. ROBERT MANDROU, o. c., pág. 147: «Rien d'étonnant à voir [...] 1500 soldats et gentilhommes

D. Elvire: *De ses pareils la guerre est l'unique élément:*
Accoutumés d'aller de victoire en victoire,
Ils cherchent en tous lieux les dangers et la gloire.
. . . .
S'y voyant sans emploi, sa grande âme inquiète
Veut bien de don Garcie achever la défaite.
(Acto 1.º, escena 1.ª)

En Francia nunca han podido reinar las mujeres. Corneille, no por feminista, por supuesto, sino por buen psicólogo, pone en boca de la reina una reivindicación feminista.

D. Isabelle: *Que c'est un sort fâcheux et triste que le nôtre*
De ne pouvoir régner que sous les lois d'un autre;
Et qu'un sceptre soit cru d'un si grand poids pour nous
Que pour le soutenir il nous faille un époux!
(Acto 1.º, escena 2.º)

Es ésta una de las obras de Corneille en que más se sugiere que un plebeyo es tan capaz o más de acciones «nobles» y de sentido del «honor» que un auténtico aristócrata. Mas la consecuencia que de esto pudiera deducirse queda anulada al comprobarse al final que Carlos, el presunto hijo de un pescador, lleva en sus venas sangre real. La imagen de un villano capaz de «nobleza de alma» ha sido tan sólo un espejismo que al desvanecerse ante el espectador, refuerza todavía más la vigencia del prejuicio de casta. Lo que por un momento se ha creído posible aunque excepcional, no lo ha sido [42]. El «orden» tradicional queda incólume. ¿Incólume? No del todo. Ciertas observaciones quedarán semiadormecidas en la conciencia de algunos. Lenta, muy lentamente irán tomando cuerpo, intensidad, se independizarán del contexto en que nacieron y estuvieron relegadas y alcanzarán un vigor insospechado. A veces, por caminos cuyo destino final ni siquiera vislumbraron los que los emprendieron, conducirán a nuevas maneras de pensar y de concebir la moral social; no progresarán casi nunca en línea recta, sino dando rodeos, por sendas imprevistas adquiriendo significados insospechados. ¿No resulta curioso que Corneille en su *Examen* de Don Sancho, opine que en la tragedia se da demasiada importancia a la calidad social de los personajes y muy poca a la acción? ¿Acaso no dice también que las cualidades de un héroe deben referirse no a su nacimiento, sino a los incidentes de su vida y a la calidad de sus costumbres? ¿No es cierto que el público se sentiría más interesado, más intensamente conmovido ante las desgracias ocurridas a personas de nuestra misma condición que por la representación de las que hacen oscilar los tronos de grandes monarcas con los que nada tenemos en común a no ser, algunas veces, las

---

français partir en Sicile au service du roi d'Espagne [...] ils n'ont guère d'autres moyens de se faire une place au soleil...»

[42] José Antonio Maravall: *Teatro y Literatura...* ha señalado cómo en nuestro teatro clásico es frecuente que si una persona noble se enamora de otra que no lo es porque ésta presenta caracteres propios de la nobleza, al final todo se resuelve mediante el socorrido recurso de descubrir que se trataba de un falso plebeyo, cuyo origen noble era desconocido y así todo queda en orden (págs. 54-72).

mismas pasiones? Y todo esto se le ocurre meditando acerca de en qué género debe incluir su *Don Sancho*. ¿Tragedia? ¿Comedia? Mejor *Comedia heroica*.

Y ahora tan sólo añadiremos que el *Don Sancho* sigue siendo hoy lo suficientemente estimada como para figurar en las ediciones en que solamente se recoge una selección de las mejores obras de Corneille.

Una «hagiografía oficial» como ha dicho Pierre Barrière, ha deformado tanto la historia del siglo XVII francés que todavía cuesta trabajo prescindir de su estereotipada imagen y tratar de verlo sin deformaciones falsamente idealizantes y embellecedoras. Por fortuna una crítica más profunda y, sobre todo, imparcial, a la luz de estudios sociológicos y políticos, está derribando la representación de un siglo XVII francés todo equilibrio, serenidad, razón y gusto depurado. El tradicional *siglo clásico* de los manuales de historia de la literatura francesa se nos aparece contradictorio, lleno de sombras de difícil penetración, atravesado por corrientes religiosas y filosóficas dispares que chocan o corren paralelas y que van desde la libertad de pensamiento de los libertinos eruditos —corriente, obvio es, soterrada y reprimida pero nunca aniquilada— hasta el triunfo oficial de la intolerancia católica plasmado en la derogación del Edicto de Nantes en 1695. El siglo XVII pierde así su falsa belleza y surge complejo, atractivo, interesantísimo. Alcanza lo que tal vez sea su mayor timbre de gloria: el constituir la etapa de transición hacia el siglo XVIII «el gran siglo» en palabras de Michelet.

Paralelamente, el estudio de sus grandes personalidades —no forzosamente las que han venido ocupando el primer rango— se hace más auténtico, más comprensivo y pone de relieve riquezas insospechadas. Y otras, favorecidas largo tiempo por esa «hagiografía oficial», pierden su falsa aureola y adquieren nuevo y distinto interés iluminadas desde otros puntos de vista. Este sería, a nuestro juicio, el caso del teatro de Corneille, que a semejanza de nuestro teatro clásico es un teatro fundamentalmente político al servicio de la monarquía absoluta.

Corneille, burgués educado por los jesuitas, de formación reaccionaria, pertenecía a su sociedad de antiguos alumnos, la *Congrégation des Messieurs,* que era la antesala de la *Compañía del Santo Sacramento,* al que las injustas realidades sociales de su época no le permitieron alcanzar todo lo que hubiera deseado, tuvo el tacto sutil de ensalzar las ambiciones y falsos prestigios que tanto apasionaban a la nobleza, sirviendo al mismo tiempo los intereses de la razón de Estado y del absolutismo. Como muy bien ha dicho Jean Duché «los jesuitas poseyeron el secreto de enseñar a un *hombrecillo* a reprimir sus pasiones bajo la apariencia de la cortesía» [43]. Exaltaron en él para la mayor gloria de Dios, el sentido de la obediencia a la autoridad. Lo cual no obsta para que surjan en sus obras, lo mismo que en las de nuestros dramaturgos, observaciones y situaciones que para un lector de hoy, parecen iniciar una crítica renovadora. Y es que

[43] JEAN DUCHÉ: *o. c.,* tomo III, pág. 237. Precisemos que la Société du Saint-Sacrement fundada en 1627 era la más poderosa de las numerosas sociedades católicas laicas cuya principal misión era el conseguir el cumplimiento de lo ordenado en el concilio de Trento, así como la derogación del edicto de Nantes. Practicaban una actividad policíaca en las familias. Se dice que Molière atribuyó a su personaje *Tartuffe,* algunas de las características propias de gran parte de los individuos pertenecientes a esas sociedades.

todo gran escritor, incluso a despecho de sus intenciones, por sus dotes de observador inteligente y minucioso refleja siempre, en algún momento, la realidad. Y el reflejo de la realidad es siempre crítico.

El estudio de la obra de Corneille necesita una renovación de métodos y una nueva sensibilidad crítica y objetiva. No se puede seguir subestimando e incluso ignorando, la ingente influencia española en su teatro. Corneille admiraba y conocía bien nuestra literatura del siglo de oro —lo que no les suele ocurrir a los profesores que hoy le estudian— y la utilizó haciendo suyos argumentos, temas, detalles costumbristas y sobre todo, la psicología y correspondientes reacciones de los personajes. En este aspecto no ha creado absolutamente nada. Hay que dejar muy claro que Corneille carecía de inventiva y compensaba con su facilidad de adaptación poética y su gran instinto de la técnica teatral su indigencia de imaginación. Estaba dotado de un arte especial y poco común para injertar en un tema ajeno, con gran habilidad, tacto y pertinencia, características y alusiones propias de la situación de su país porque en definitiva, ya lo hemos dicho, la sociedad española y francesa de su tiempo, en sus líneas generales y modos de vida, no se diferenciaban demasiado. En gran medida, en las dos obras que todavía hoy proclaman su fama, *Le Cid* y *Le Menteur,* más se trata de traducciones que de meras adaptaciones. Podríamos decir que estamos ante «de belles fidèles».

Se echan de menos estudios que pongan aún más de relieve la clarividencia y el oportunismo político de Corneille, su penetración psicológica, el conocimiento de su época, la elocuencia en la expresión, la apertura, aunque a pesar suyo, hacia sendas emancipadoras y, porque toda palabra es acción, las alusiones a problemas y realidades que despertarán en otros pensamientos audaces y provocarán actitudes liberadoras.

Basta ya de falsas caracterizaciones, de hablar de hombres como debieran ser, de voluntad al servicio del deber, de escuela de grandeza de alma, de sacrificios emocionantes ante el honor, de héroes presuntamente estoicos, de personajes sublimes que «no son humanos, ni sobrehumanos, sino más que humanos» y otros galimatías. La literatura francesa es lo suficientemente bella y rica para necesitar oropeles. Basta ya de ponderar a Corneille por lo que no es suyo y olvidar lo que le pertenece. El prestigio de la crítica literaria francesa saldrá ganando.

OTILIA LÓPEZ FANEGO
C/ Rosario Pino, 8
28020 MADRID

Ensayos peligrosos

Tiras de nuevo al viento

Tiras de nuevo al viento
la carta de suicida, se la lleva.
¿Qué confesión oculta en clave has olvidado?
Vas por ella, ya es tarde,
una ráfaga llega, la arrebata:
imposible atraparla, huyó con vida.
Con dignidad, entonces,
con un aplomo cínico,
te vuelves a sentar sobre los vértices,
mágicos prismas de las vivas rocas
traslúcida belleza de los días.
Muy abajo, los árboles vestidos
de refulgente escarcha.
Muy abajo, los charcos, casi quietos
un espejeo de imagen fragmentada, azulosa
sobre aquel campo helado
de cieno de azul-ocre que se irisa.
Te instalas sobre un vértice, te clavas
y ya eres algo erguido, el eje exacto
—núcleo donde convergen y se cruzan—
los cuatro puntos cardinales. Miras
y como el mar, el horizonte creas.
Pero tu carta vuela ¿habrá caído
sobre el regazo en paz de la inocencia?
O quizá esté apresada entre los dedos
nerviosos para nada,
de la más circunspecta estupidez
Tal vez en la veleta gire, gire
de alta espadaña
donde quedó enganchada mi ala suelta
de humillado papel.

O se irá destintando ya en un charco.
Sí, se irá destintando; titubeos,
el rostro se te aniebla, el yo se opaca.
Mas ya otra vez erguido. Apelas conexiones
Notas cómo la fuerza de gravedá invertida:
los imanes celestes: dulce terror en vértigo.
Te sientes «mecanismo» del planeta,
un ente erguido y solo, siempre atento,
detector y emisor, eco vibrante.
Las yemas de los dedos más sutiles
se imantan por pulsar las confluencias
de los rayos que el cosmos a nuestro mundo envía
reactivos sobre el Todos, sobre el Todo.
Agudas, penetrantes, sus agujas
se clavan en tu mano;
se crispa algo, la abres
y la palma, magnética y suave
aguanta la corriente.
Voltios inconcebibles,
punzón de escalofrío. ¿Pero dónde?
¿Dónde estará la carta de suicida?
Ya se marchó aquel viento, portador para siempre
del amor más cercano, del humano terruño.
Ya estás solo, eres solo detector de señales.
Hipnotizado de constelaciones,
mimado, enamorado
del fulgor de una estrella,
que te anega en la noche en un secreto
hasta arrancarte el llanto.
La potencia de amar nunca se pierde
aunque el único objeto
del amor sea ya un astro, quizá muerto.
Tu carta es «no» rotundo, mas tú sabes
que todavía tus ojos, desde dentro
acarician rebaños
de blanduras angélicas.
Pero son utopías,
nacen de tu mirada en el crepúsculo.
Concéntrate en silencio, siente sólo
un amor ya tocado de infinito
sobre el trajín del Todo, que en variedad fluctúa.
Lograste suavemente
despojar ya de anécdotas
concretas el amor, mas no pudiste,

arrancar de tu entraña la potente
capacidad de amar...
¿Qué confesión oculta hay en clave en la carta?
El suicidio pervive, mientras la carta vuela
en un rastro humillante
del ala más mendiga, pues su impulso
no tiene validez de sangre pálida.
Y no puedes dormir ¿la traerá el viento?
pero no importa, te vas transformando.
Ensimismado rostro,
luz lunar en un óvalo sensible y con memoria
que vive sobre un cuello. Pararrayos:
erguida tu figura en el planeta
el aire te constela, aguantas, vibras
Ya no intentas buscarla
pues tu amor se hace abstracto, aunque caliente.
Sabemos, que además,
una tarde de viento
vertiginoso y ávido
rodará hasta tu sombra la carta de suicida
(como un perro que espera espirar lentamente
cuando encuentre a su amo)
Rodará hasta tu sombra
ya manchada con barro de la muerte.
No la leerás, lo sabes,
la enterrarás y encima, pondrás lilas piadosas, no un puñado
de racimos de lágrimas, ya es tarde.

Legendario femenino

Lagunas de turquesa.
Inmóvil es el aire,
el silencio: horizontes nacarados.
El suelo no pisado, sueño-suelo
dulce y amenazante:
ésta es la roca
de cristal azul-blanco,
tal vez de hielo, transcendido impávido.
Esta es la roca.
Es el confín...
el que a verlo se llega
le cerca en un anillo
la soledá absoluta.

Aurea, mágica niebla.
Una gaviota inmóvil
posada en el picacho
se alimenta, su pico
succiona una sustancia
que la vuelve traslúcida.
Nadie pasa este círculo
prohibido, nadie pasa.
Y sin embargo, su ladera helada,
su fulgor de zafiro
imprime en el cerebro la certeza
Y mientras va alejándose
de la roca cautiva,
oye un llanto tenaz y delicado;
es el llanto más triste,
llanto de la leyenda.
Una mujer que se deshizo en nube
de soledá absoluta
por propia voluntad.
El amor delicado, más sutil, sin objeto.
Una mujer o «algo»
que se convirtió en nube
y la nube fue ser: se hizo leyenda.
Llanto de la leyenda, llueve, llueve
sobre la roca virgen
sobre roca innombrable.
La del pánico helado más bello e impoluto
que puede convertir al que se acerca
en una criatura
de niebla ambigua, espectro nacarado.

Ensayos peligrosos

A Jacques Comincioli

Ya comienza la sombra interior a espesarse.
Sólo afecta al principio a un pequeño fragmento
de la integridad, sólo, pero el proceso avanza.
Ya comienza la sombra interior a espesarse.
Un lastre de pez negra rezuma de los pies;
cada paso que dan
cavan la sepultura de una rosa morada.
Decapitado impulso: segada flor del grito.

Una estrella radial gotea lágrimas rojas
sobre inocentes parques.
Brumas de la paciencia,
esparcen sus alientos, son celajes
y emigran por ventanas que navegan
hacia la claridad.
    Brumas de la paciencia;
os quedáis atrapadas otras veces
muy dentro de la nuca,
que es la afelpada jaula algodonosa
donde duerme una larva siempre inquieta.
    Es inútil la espera, al fin, al fin,
no da un paso la silla;
mas yo sé que hay temblor en su madera impávida.
Pero no se decide a dar el paso,
sus patas no se mueven.
La norma no se rompe.
    Una presencia eléctrica se aleja.
Un zig-zag de azul turbio, penetrante.
    La firmeza se esconde, se refugia
en las tripas de todos los relojes.
Su semen acelera mecanismos.
Sólo eso, mecanismos, ¡oh firmeza!
En los huecos de muros, en todos los huracos
o en las axilas frías del pensamiento,
la timidez incuba,
ahuecando su ser, agazapando
todas sus replegadas alas grises,
rencores y ternuras.
En su calor ambiguo, ¡cuánta fiebre!
    El frío penetra simple, va temblando.
La habitación se llena
de una noche lejana ya en el tiempo,
cuando era el tiempo Templo.
    ¡Ay, mis fetiches, todos se desprenden!:
ángeles de alas rotas, trozos de ébano
de bastones de mando,
piedra filosofal.
    ¡Ay los fetiches, se van desprendiendo!
Y esto es lo que compone la integridad,
las pátinas secretas.
Salen, se salen porque se abren grietas
en la carne del ser.
El revés de la piel en sangre viva;

y se ha vertido
un chorrito de luz.
Escuetos y ya solos.
Ya sólo sois objetos, mis fetiches,
como recién paridos.
Yo soy una escultura que se encorva,
he olvidado el mandato
de mi Pigmalión.
La habitación se llena
de una noche lejana ya en el Templo del tiempo.
Y pienso que esta noche ya no existo.
Ya es mi cuerpo una sombra negra, grávida.
Gangrena de la sombra.
Ya estoy en dos mitades: rotundamente blanca y aérea y desprendida;
rotundamente negra, opacamente densa;
como un gran sueño de humo compacto que viaja
a través de un espacio que no preví jamás.
Sueño de humo que busca
algún cerebro vivo de cualquier caminante
que erró mucho y descansa.
Quiero ser yo su sueño,
meterme en él un rato
y ser su pesadilla informe, que proclama
el ser de un «no sé que» definitivo.

Aguilas del amor

¡Qué tienes tú que ver
con las aves en cruz de los brazos abiertos!
Aguilas del amor que navegan espacios.
Los brazos poderosos como pájaros míticos,
que vuelan penitentes
(el vigor constructivo inquebrantable).
Fuertes, auxiliadores.
Ved su cortante vuelo peregrino
por atmósferas rojas.
Hendiendo tempestades, rescatando
a niños paranoicos,
que se creyeron ángeles, subieron
(alas de remolino de una ilusión endeble coloreada)
a un cielo de oquedad, gimen vacío.
Y ya iban a caer
a un limbo de sarcasmo.

Sus caras tan redondas
de mejillas infladas,
como gráficos vientos de barrocas
cartografías azules.
¡Oh locos querubines de alas de papel rosa!
Los brazos voladores
¡Con qué amor os detienen la caída!
con qué amor os contienen: ya dormidos.
Qué digno es vuesto sueño, la ternura
de una gota de azar en vuestros párpados
¿Volveréis a nacer?
¿Sonreís al infinito en vuestro sueño?
Los brazos surcadores, cósmicos, del amor
por los espacios.

De paisajes torturados

El charco
morado de la locura:
en él
como último recurso ávidamente
alguien se obstina en contemplar su rostro.
Pájaros verdinegros se beben el ocaso
bermejo con fruición;
caen de sus picos las purpúreas gotas.
Sobre el pantano hirviente ululan, vuelan
histéricos agobios:
«algos» que no están hechos del todo, de gris sucio
con sus endebles alas de larvas que no cejan.
Flores turbias, ofidios
ágiles, empinados las succionan.
Estelas de martirios color fuego
se emancipan: ¡ya seres del espacio!;
se cuelgan enredándose
en los negros follajes de árboles-centinelas.
Eléctrico azul-noche de rencor submarino,
el bello resplandor perverso más velado.
¡Sarcasmo prematuro!:
sibilino se siente el fuego fatuo dentro,
en los huesos cubiertos por la sangre más viva,
y se quema, se quema la carne más profunda.
Audaz carne que un día calentó raíz de muerte.
El núcleo inteligente de la médula, seriamente sonríe.

De pronto entre el rocío, plateada,
la gota de veneno.
Ved dentro de la luna, ved la sombra
de un hombre agazapado.
Intimo candelabro, lámpara de mis siete
fuegos fatuos pre-vistos, ya sentidos,
esta noche en que vivo el infinito.
Me alumbras, ahora puede escribir mi sentencia.
Para siempre.

Suelta todo el valor acumulado

Pero antes de romperte de nuevo en lo diverso.
De saltar en mil chispas de luces como sangre.
De gritos vomitados en mudez destructiva.
De espejos que se rajan suavemente,
suelta todo el valor acumulado
que hay en ti y en tus lunas ancestrales.
Levanta la mirada, atrévete y contempla:
alrededor de ti, tu condena fulgura
en anillo, sin límites.
La nieve del abismo te rodea.
Las flores de la nieve, su tejido
de la más pura y bella geometría.
El silencio y helor.
¡Es la nieve, es la nieve de los campos abstractos!;
de ignoradas planicies de inéditos planetas.
Este blancor que borra; refulgentes
helados precipicios de la nada;
—porque la «nada» es algo, oigo su eco—
donde zumba el Vacío
—porque el Vacío retumba, «No» del sueño—.
(Oquedad de un caer dulce al infinito).
Ni siquiera tus dedos, que se alargan, se hielan.
Se deslíen, se funden en el blanco,
se licuan en blancor.

ELENA ANDRÉS
Paseo de Santa María
de la Cabeza, 92, 8.º D
28005 MADRID

Fotográficas

Esa insoportable plenitud *

Es preciso dar una emocionada bienvenida a la publicación en versión castellana del estudio póstumo que Roland Barthes consagrara al hecho fotográfico (no a la fotografía en sus vertientes históricas y técnicas, sino al sentido del fotografiar), y que debemos agradecer a la editorial Gustavo Gili, en cuyo catálogo de temas fotográficos figuran títulos tan interesantes y valiosos como el de *La fotografía como documento social* (Colección Punto y Línea), de Gisèle Freund, e *Historia de la fotografía en el siglo XX* (Colección Comunicación Visual), de Petr Tausk.

Se suele analizar lo que de alguna manera ya se conoce. Roland Barthes, por el contrario, más que un análisis propiamente dicho realiza una especie de exploración de tierras vírgenes, de incursión en lo desconocido. Como si él no supiera nada —como si nadie supiera nada— de eso que hoy nos invade y nos rodea, de eso que casi literalmente está hasta en la sopa: la fotografía.

No toma Barthes como punto de partida de su pesquisa el fenómeno fotográfico como tal. Toma *una* fotografía, *esta* fotografía, *ese* pedazo de cartulina rectangular y gris que guardo en un cajón del escritorio o que tengo olvidado encima del aparador. *Ese* y no otro. Esto es: la fotografía como *Particular Absoluto,* como *Contingencia Soberana* (cap. 2).

Tras recordar que en 1934 los nazis censuraron al genial fotógrafo alemán August Sander porque sus impresionantes series de «Rostros Actuales» no respondían al arquetipo nacionalsocialista de la raza, Barthes recuerda, asimismo, que al llegar en 1937 a los Estados Unidos el también genial fotógrafo húngaro André Kertész, la revista *Life* rechazó sus fotografías en razón de que las imágenes kertészianas «decían demasiado». Esto es: inducían a la reflexión, sugerían un sentido, un significado distinto al de la *letra* (cap. 15).

En el fondo —concluye Barthes— la fotografía es subversiva. Pero no es que lo sea cuando asusta, cuando actúa como revulsivo o cuando estigmatiza, sino que lo es por el hecho de que la fotografía «piensa», constituye en sí y de por sí una meditación.

Esto nos devuelve nuevamente a los inicios de la indagación barthesiana, cuando su autor subraya la naturaleza deíctica de la fotografía, y recuerda que, para designar la realidad, el budismo dice *sunya* = el vacío. Y más aún: *tathata* = el hecho de ser *tal cual,* de ser *así,* de ser *eso.* «*Tat,* en sánscrito escribe Barthes quiere decir *eso,* lo que

* ROLAND BARTHES: *La cámara lúcida,* Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Gustavo Gili, editor. Barcelona, 1983.

induciría a pensar en el gesto del niño que señala hacia algo con el dedo y dice: "¡Ta, Da, *Eso!*". Toda fotografía se halla siempre al término de ese gesto. Dice: *eso, eso es tal cual*. Y no dice nada más.»

Pienso que la *deixis como subversión* es quizá la idea más fecunda, original y esclarecedora de este espléndido trabajo de Roland Barthes. En efecto, las cosas nos hacen pensar porque ellas mismas *piensan, «están pensativas»*, para decirlo con la expresión que Barthes aplica a esos grises cartones que llamamos fotografías.

Bajo esta luz acaso valiera la pena considerar el célebre *dictum* hegeliano: *«Lo real es racional»*. Su misma claridad tal vez nos ayudara también a vislumbrar la explicación de la persistencia —muchísimo mayor de lo que nos permitimos admitir en este mundo nuestro tecnificado y tecnocratizado— del animismo, de la fe en la intencionalidad de cosas y fenómenos naturales. Pero volviendo a la idea de la deixis como subversión, cabe recordar que en las formas más antiguas y perfectas de organización del poder (el poder teocrático, por ejemplo), el tirano, o la casta dominante, tiende a la invisibilidad. Su visión no está permitida, pues el mero hecho de ser vista entraña un grave riesgo para su poderío. ¡Y si no se tolera ver al tirano, cuánto menos se tolerará señalarlo con el dedo!

Incluso en nuestros días en los que la fotografía está en todas partes mostrándolo todo y mostrándoselo a todo el mundo, hay una clara resistencia a ser fotografiado. De modo espontáneo surge una hosca suspicacia ante la visión de alguien con el ojo tras el visor de su cámara y el dedo índice sobre el disparador. Es cierto que los que detentan el poder necesitan de su propia imagen fotográfica y procuran su difusión pública, pero ello acontece siempre a condición de que dicha imagen se encuentre perfectamente telecontrolada por ellos mismos, que «no se les escape de las manos», que no ande por ahí llevando la vida autónoma y libre de una simple cosa que *piensa* y que hace pensar.

Sin embargo, el control se les escapa inexorablemente de las manos. La libertad de la fotografía, como la libertad de la cosa, es irreductible (piénsese en el súbito y costosísimo cambio de fotografía —de una expresión sonriente a otra seria—, de un político de la derecha durante unos comicios municipales), en un desesperado intento por lograr que la, en apariencia, simple reproducción mecánica de un rostro no se «desmandase» y causara estragos irreparables en los intereses del mismo que se la había mandado hacer, y todo porque la foto *piensa* y *hace pensar*.

Hoy como ayer —no sólo en el régimen del general Franco eran posibles estas cosas, precisamente porque las diferencias entre algunos regímenes están muy lejos, por desdicha, de ser tan grandes como la propaganda afirma— los guardianes de la ley y el orden no se dejan fotografiar de buen grado y tampoco admiten (esto casi menos todavía) que se fotografíe a quienes son objeto de su represión. ¡Cuántas cámaras no han sido, son y seguirán siendo estampadas contra el adoquinado sin piedad y cuántos reporteros gráficos zarandeados, golpeados y detenidos por hacer —o haber pretendido hacer— un «clic» que en su casi inaudibilidad desata el ruido y la furia del pensamiento!

La fotografía, nos dice Roland Barthes, excluye toda purificación, toda catarsis. Es imposible adorar una fotografía como se adora una estatua o una pintura. No se

puede colocar una fotografía en un ritual, no se la puede poner sobre una mesa o en las páginas de un álbum si no es a condición de evitar mirarla (o evitar que ella me mire a mí), engañando deliberadamente su *insoportable plenitud.*

Es la plenitud, ciertamente insoportable, del puro decir que no *quiere decir* del decir que no dice sino la evidencia, del decir sin significaciones ni cifras. Es la plenitud del habla callada de lo que simplemente *esta ahí* y vemos que nos ve.

El éxtasis del instante *

Dentro de la muy interesante colección *Cuadernos Arte Cátedra* que dirige el profesor Antonio Bonet Correa, en la que figuran títulos tan sugestivos y valiosos, entre otros, como *El cartel republicano en la guerra civil,* de Carmen Grimau; *Arte del franquismo* (obra colectiva, coordinada por el profesor Bonet; *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931),* de Jaime Brihuega, Ediciones Cátedra ofrece al lector curioso de un conocimiento más preciso y pormenorizado de ese fenómeno tan omnipresente y, al mismo tiempo, tan ignorado como es hoy por hoy la fotografía, una obra de la que sin temor a caer en la exageración puede decirse que reúne los requisitos más idóneos para hacer de la misma un admirable instrumento de consulta e investigación y, a la vez, un relato amenísimo.

Marie-Loup Sougez, la autora de esta *Historia de la fotografía,* demuestra poseer ese raro y divino don de no abrumar con la erudición y la sabiduría que, sin embargo, y a todas luces, le rebosa. Es de justicia resaltar este rasgo del texto de Marie-Loup Sougez, por cuanto el hecho fotográfico se presta demasiado, habida cuenta de su multilateralidad constitutiva (elementos químicos, mecánicos, ópticos, etc.), a la prolijidad y la pedantería iniciática del enterado, por no decir del sabihondo, que tanto abunda.

Como músico y fotógrafo, siempre me ha dejado atónito la infinita perplejidad que precisamente la música y la fotografía provocan en el ánimo de muchísimas personas, las cuales, dicho sea de paso, tan sincera y humildemente reconocen dicha perplejidad, que le dejan a uno desarmado. «Yo no entiendo nada de música»; «de fotografía no sé nada de nada», confiesan. Y, sin embargo, puede muy bien que no haya en el mundo nada más sencillo de «entender» que la fotografía y la música, pienso yo.

De ahí que la *Historia de la fotografía,* de Marie-Loup Sougez constituya una aportación inapreciable y me atrevo a decir que, hoy por hoy, imprescindible, para el acercamiento al fenómeno fotográfico.

El enfoque de la autora es totalizador. No contentándose con tirar del hilo cronólogico-evolutivo de la madeja fotográfica, Marie-Loup Sougez nos cuenta la pequeña intrahistoria de cada período y etapa de esa apasionante aventura (¡tan cuajada de insensateces, mezquindades y bajas pasiones como de idealismos, espiritualidad e incluso heroicidades!), que es el surgimiento y el desarrollo de la fotografía. Pero tampoco se satisface nuestra autora con el relato de las intimidades históricas de la

* MARIE-LOUP SOUGEZ: *Historia de la fotografía.* Ediciones Cátedra, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid.

evolución del hecho fotográfico, sino que ahonda en el sentido socio-cultural de cada período, estableciendo los nexos entre no sólo las artes plásticas y la fotografía, sino también entre ésta y esa constelación de actividades e inquietudes humanas que llamamos cultura, a lo largo del siglo y medio que, desde las primeras *heliografías* de N. Niepce hasta el día de hoy, es posible hablar de la fotografía.

No es, en modo alguno, ocioso el pormenorizar, como Marie-Loup Sougez lo hace, los aspectos técnicos de la fotografía, especialmente en sus orígenes y primeros pasos. La fotografía *es* una técnica y también una artesanía; esto conviene no olvidarlo, si bien desde hace unos sesenta años el lado artesanal ha quedado reducido a mínimos insoslayables, y éstos prácticamente se ven replegados al «cuarto oscuro» o laboratorio de ampliación (eslabón éste en la cadena de producción de eso que conocemos por *una foto,* es decir, ese cartón que nuestras manos sostienen o nuestros ojos contemplan en una pared, que incluso frecuentemente no es realizado por el propio fotógrafo, aunque para mí constituye una fase del proceso decisiva y casi tan importante como la de «tomar» o «sacar» la fotografía).

Marie-Loup Sougez no se ahorra, así pues, la descripción de las distintas técnicas, como al albuminotipo, el ambrotipo, el bromóleo, el calotipo, el colodión, el ferrotipo, etc., que jalonan y definen el origen y la evolución de la fotografía, a la vez que condicionan —y esto es lo más importante— sus resultados estéticos.

Mediante una envidiable capacidad de asociación y síntesis, los concisos pero jugosos análisis que Marie-Loup Sougez consagra a todas las grandes figuras del arte de fotografiar, principalmente a partir del gran Gaspard Félix Tournachon, más conocido por Nadar (de cuya fabulosa labor retratística, en la que descuella una fotografía de Baudelaire extraordinariamente lograda por su belleza de composición lumínica y su fuerte *aura* de significación y espiritualidad, retrato acaso no superado, sino por el que de Baudelaire hiciera otro gran fotógrafo de la época: Etienne Carjat, contemplamos hace unos años una espléndida muestra en el Instituto Francés de Madrid), van elucidando poco a poco la poética de cada creador individual o cada tendencia fotográfica hasta los tiempos actuales. Así, y con la ayuda de ilustraciones excepcionalmente bien elegidas, aunque tan escasas por autor (lo que se entiende, dadas las características y el volumen de la obra), que no son sino botones de muestra, Marie-Loup Sougez proporciona al lector breves pero iluminadores *flashes* de lo que es la obra de Julia Margaret Cameron, Lewis Carrol, Adolphe Braun, Henry Jackson, Roger Fenton, Mathew B. Brady, Tim O'Sullivan, Alfred Stieglitz, Gertrude Käsebier, Edward J. Steichen, J. A. Riis, Lewis Wickes Hine, y otros muchos que prefiguran la historia del arte fotográfico hasta más o menos la primera guerra mundial. A partir del final de ésta y, sobre todo, de la década de los treinta en adelante, la poética fotográfica cobra un auge insospechado, el cual se basa en las igualmente insospechadas posibilidades que brinda la «instantánea a mano», facilitada por las pequeñas cámaras para el formato 24 × 36 milímetros de película. Marie-Loup Sougez nos habla lúcidamente de los grandes maestros de nuestro siglo, de los que, por no citar sino a unos pocos, mencionaré a August Sander, Brassaî, Man Ray, Robert Kapa, Eric Salomon, André Kertész y André Cartier Bresson (una impresionante muestra

de la obra de este último, dicho sea de paso, se está celebrando en Madrid en el momento en que escribo estas líneas).

Como no podía ser menos, el capítulo titulado: «¿Es arte la fotografía?», es quizá el más denso y el más estimulante del libro. La autora, haciendo gala de una magnífica cultura literaria y —lo que es mucho más importante— de una perspicacia y agudeza de juicio espléndidas, nos adentra y guía a través de la foresta de opiniones y visiones que acerca del hecho fotográfico se han formado personalidades como Paul Valéry y Julio Cortázar, Emile Zola y André Malraux, Víctor Hugo y Walter Benjamin, Marcel Proust y Roland Barthes, Gabriel García Márquez y Susan Sontag. Un juicio de Guy de Maupassant me parece destacable por cuanto entraña toda una concepción del realismo. «El realista —dice el autor de *Boule de suif,* citado por Marie-Loup Sougez—, si es un artista, no procurará enseñarnos la fotografía banal de la vida, sino darnos la visión más completa, más sobrecogedora, más propia de la misma realidad.»

Hermoso y útil trabajo el de Marie-Loup Sougez en su *Historia de la fotografía* (en la que se da cumplida cuenta, asimismo, de la fotografía española dentro del marco de la fotografía mundial), cuya lectura, al evocarme el mágico universo de luz y tiniebla, de vacío y plenitud, de temblor de contingencia y serenidad de absoluto que es la fotografía, me ha hecho recordar los versos del gran maestro, del viejo maestro, José Bergamín:

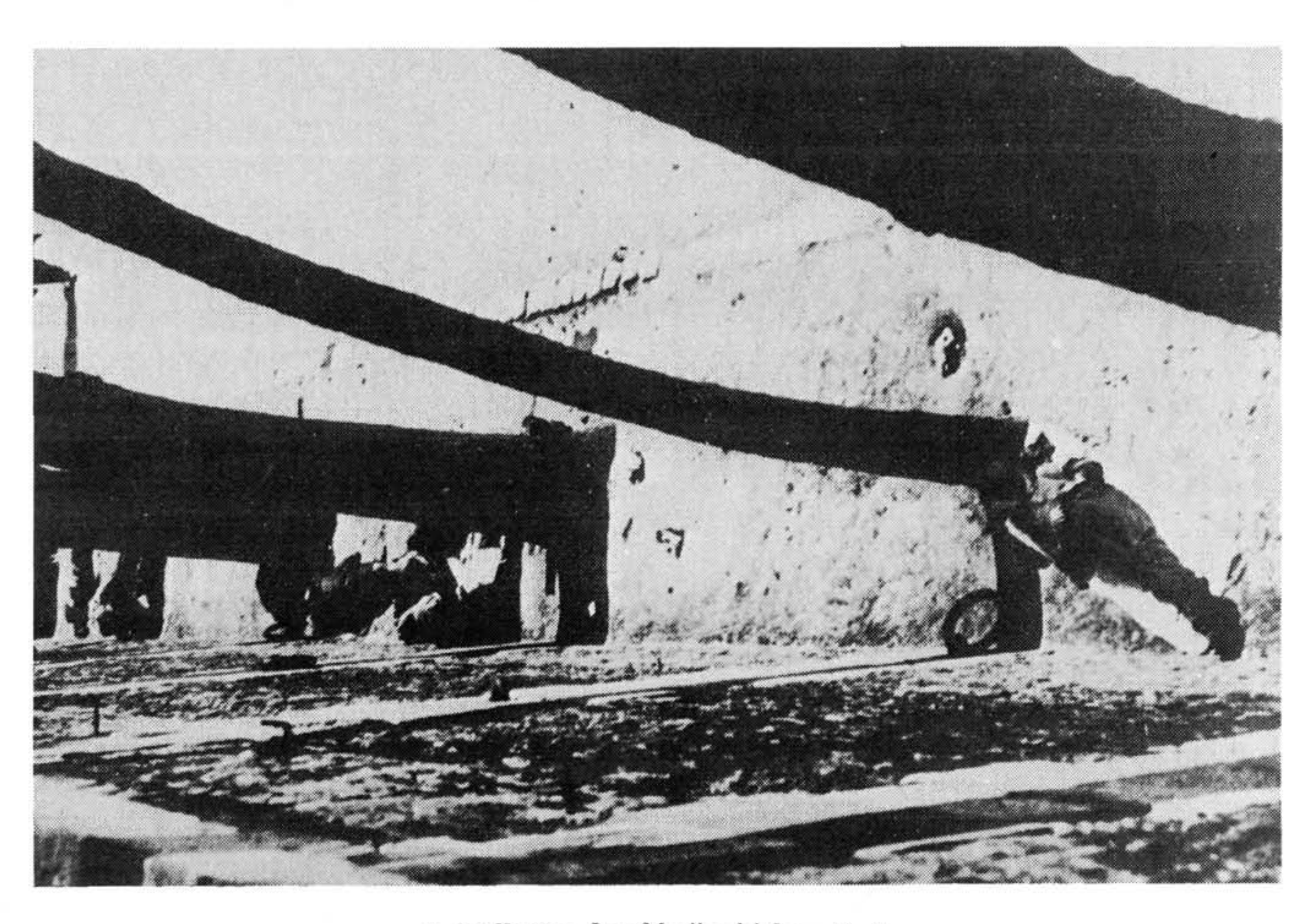
Cristal del tiempo, forma de la hora,
éxtasis del instante:
hilo del alma, temblorosamente
suspendido en el aire.

El contracanto de la contingencia

El raído, deforme, agrietado zapato del violinista callejero pisa uno de los trazos de la doble huella paralela que las llantas de un carruaje han dejado impresa en el barro. Acaso la huella del pobre carro de un aparcero que, de madrugada, atravesara la calle de la aldea, lluviosa y enfangada, camino de su áspera brega en tierras de labranza. Acaso la huella del coche del propietario de esas mismas tierras, el cual, también al alba, regresara a su mansión tras una larga noche de otra brega —ésta más dulce— en brazos de su amante.

En cualquier caso, el sol de mediodía ha hecho cuanto ha podido por borrar los surcos de las ruedas, geométrica estela curvilínea, ensimismada, idéntica a sí misma, que en su soberbia y armoniosa idealidad refleja y proclama el imperio de lo absoluto, de lo universal, de lo abstracto, constituyéndose en signo, rastrero y sublime a un tiempo, de la necesidad y la libertad humanas.

Blancuzco, superficial ya, el doble surco se pierde más allá del extremo superior izquierdo de la fotografía. Tanto si las dos rayas son vestigio de libres ocios como si lo son de necesarias servidumbres, el sol ha querido difuminar todo rastro de ambas, deshacerlo, hacerlo olvidar. Y el zarrapastroso zapato del violinista, aliado del sol, holla y humilla la huella de la rueda en el reseco lodo de la aldea con la misma divina



André Kertész. Los Muelles del Sena. París

gracia con que el albo pie de la Santísima Virgen, en la iconografía cristiana, holla y humilla a la serpiente.

Podría parecer que el músico anda, que danza incluso, al son de su propia música. Podría parecer que con su pisada tiende a asegurar el equilibrio de su cuerpo para mejor ejecutar —con el requerido arrebato— el aire zíngaro que las cerdas de su arco, sin duda, arrancan a las tensas cuerdas tendidas sobre el puente a su vez tendido por encima del alma invisible del instrumento. Podría parecerlo, pero no es cierto. La única verdad es que el violinista fotografiado por André Kertész en la aldea húngara de Abony el año 1921 está pisoteando la serpiente de lo universal, la víbora de lo absoluto, el áspid del todo. Humilde y derrotado pero audaz y transido de alegría, su pie niega el reino de la intencionalidad y de la idea. La suela de su zapato es un contracanto singular al *cantus firmus* de la abstracción ecuménica. Es la disonancia de lo contingente que niega la totalización universal dura y acharolada como las botas del Poder.

La figura del músico ciego, andrajosa pero gallarda en su falta de interioridad, de «vida interior», de «fuero interno», serenamente bella en su exterioridad pura, en el aura de animal extrañamiento respecto de sí misma que la envuelve, niega la libertad tanto como la necesidad, cual si supiera que no se puede tener fe en ninguna de ellas, cual si supiera que ambas son caras de una misma falsa moneda y que, por encima y más allá de esa interesada y espúrea disyuntiva se alza, como una disonancia en el coral de la armonía totalizadora, de la armonía universal, la estridencia de lo singular, la chirriante bienaventuranza del puro e inútil «aquí» (ni siquiera del «ahora»), pues el *nunc* se inscribe ya en el cómputo del Tiempo absoluto, en la Historia Universal, y en el seno de tan encumbrada dama, nuestro músico y su música no han entrado ni han de entrar jamás, ya que su tiempo es un tiempo con minúscula, un tiempo incomputable, indecible, que no se recuenta ni se cuenta, del que nada se sabe ni se puede saber: el tiempo que no es sino «aquí».

Hay dos personajes más en *La balada del violinista,* de André Kertész: un muchachito descalzo, erguido y de perfil junto al brazo izquierdo del músico, del que cuelga, iluminada por el resol de la tarde, la tosca empuñadura de su grueso bastón. El muchacho se cubre la cabeza con una gorra de visera que ensombrece y medio oculta su mirada fija en algo o en alguien que cae fuera del campo abarcado por la fotografía. Su expresión es remota, fría, pero alerta y diríase que un ápice desafiante. Contracanto menor, contracanto segundo, el muchacho parece ajeno por igual a la desesperanza y a la esperanza, a la necesidad y a la libertad, al negocio y al ocio. No hay vestigio de autonomía ni de servidumbre, de señorío ni de sumisión, de inocencia ni de ciencia en este lazarillo de ojos llenos de vacío, de un vacío tan iluminado y lúcido como el de los ciegos ojos del violinista.

El tercer personaje es un espectador de la escena, un pequeñuelo de la aldea que mira y escucha desde su rostro borroso, desde su rostro que aún no ha aprendido a discernir ni a juzgar, desde su rostro tan próximo, todavía, a la limpia y prístina singularidad de los animales, los cuales, en virtud de que no asumen la especie, no son individuos, no son sujetos, sino sólo singularidades. Tal vez esto fuera lo que llevó a Walt Whitman a escribir:

Bien podría, pienso, ponerme a vivir
con los animales, tan apacibles son,
tan comedidos, que me paso el tiempo
contemplándolos. Su condición no les
induce a proferir, entre afligidos
sudores, ayes y lamentos. No yacen
despiertos en la oscuridad llorando
por sus pecados. No me asquean discutiendo.
sus deberes hacia Dios. Ni uno sólo de ellos
se encuentra insatisfecho, ni uno solo está
enloquecido por la manía de poseer cosas,
ni uno solo se arrodilla ante otro ni
ante su especie que subsiste desde hace
milenios, ni uno solo es respetable ni
desdichado sobre la faz de la tierra.

El genio de la pupila asombrada del fotógrafo André Kertész —penetrada por la gloriosa e inefable contingencia del mundo y de los seres más, mucho más, que penetrante ni elucidadora del mundo ni de nada— posee la gracia y el don de la impotencia, es decir, la gracia y el don del amor en virtud del cual los templos y tabernáculos del designio y de la voluntad, del poder y de la idea, se derrumban para dejar ver el pálpito de la contingencia, el temblor de la singularidad que, si es algo, es un puro ser para sí que no sabe de escepticismo ni de fe, que no tiene puestos intereses en nada, y menos que en nada en sí mismo, porque no tiene identidad, o si la tiene la ignora.

La balada del violinista, de André Kertész, no propone un retorno al buen salvaje ni una búsqueda del paraíso perdido. Tampoco es una incitación a la bohemia y a la aventura, cosa ésta tan típicamente burguesa. *La balada del violinista* no es más que una poética de la singularidad, no es más que esa humilde música que nace y vive en el barro, que niega lo universal absoluto y que, cuando lo niega, cuando suena, disuena.

Nota sobre André Kertész.—André Kertész nació en Budapest el año 1894. Muchos de sus mejores trabajos fotográficos datan de su primera época, cuando todavía no había llegado a París, como es el caso de su «Balada del violinista» y otras imágenes de la vida en los campos y las ciudades de su tierra natal, Hungría.

Desde 1925 a 1928, ya instalado en la capital francesa, publicó sus obras como «freelancer», o reportero independiente, en las revistas *Frankfurter Illustierte, Berliner Illustrierte Zeitung, Strassburger Illustrierte* y *Times.* Su visión de París le hará célebre por el lirismo, la ironía y el refinado formalismo de sus enfoques.

A partir del año 1936 se afinca en Nueva York, ciudad que escudriña con su cámara lo mismo que antes hiciera con París, si bien para muchos los portafolios parisinos constituyen su obra maestra, mientras para otros, su primera época, la húngara, encierra las calidades y valores más sólidos y perdurables de su arte.

Fotógrafo de *Look, Vogue* y *Harper's Bazaar,* así como organizador y animador de exposiciones fotográficas, Kertész cultivó también el desnudo tratado desde la deformación óptica de la perspectiva, género en el que Bill Brandt llegaría a ser maestro.

A André Kertész se debe la iniciación en la fotografía del que habría de llegar a ser gran fotógrafo, Brassaï (seudónimo de Gyula Halasz, nacido asimismo en Hungría el año 1899).

Crónica de la luz *

Resulta difícil enredilar y ordenar el desmandado entusiasmo que en mi ánimo provocan las fotografías y el prólogo de este libro que en mis manos he tenido gozosamente durante horas y horas: *Crónica de la luz*.

Su autor, Publio López Mondéjar, había dado ya hace algún tiempo cumplida muestra de su inteligencia, de su sabiduría, y, lo que es más importante, del soplo poético que hincha su vela y le hace surcar con iluminada pujanza este mar muerto que entre nosotros es, con harta frecuencia, el ámbito de la cultura (si por cultura entendemos, como yo entiendo, una actividad que viene de la vida dando a su vez vida, y no la Cultura académica, de cartón piedra, emanación de lo de Arriba, de las desvividas y desvivientes alturas del Estado), con la publicación de otro extraordinario libro: *Retratos de la vida,* el cual recoge, entre otras, las fotografías de un admirable maestro albaceteño: Luis Escobar.

Pero si *Retratos de la vida* (con cuyos materiales se hizo una bella exposición creo recordar que en la Galería Redor, de Madrid) es una obra hermosa e importante, pienso que su hermosura e importancia palidecen ante las de esta *Crónica de la luz,* que ahora no es sólo que vea la luz, sino que la arroja sobre amplias zonas de vacío y de sombra en los dominios del arte de la fotografía en España, iluminándolas.

Afortunadamente, López Mondéjar se ha extendido considerablemente más en el texto que hace preceder a la muestra fotográfica de lo que lo hiciera en *Retratos de la vida,* y digo que afortunadamente porque el discurso del autor es precioso, no sólo como documento erudito y valiosa aportación de datos, sino por la fuerza elucidadora que proviene de su profunda y amorosa comprensión del objeto tratado, de su materia y de su signo, de su sentido inmediato y de su transentido poético. Es un texto que rezuma, a un tiempo, amargor y lirismo, lucidez y amor, confianza y rabia.

La Mancha fue siempre para mí tierra de paso, tierra que, en vez de quedarme en ella, se quedó ella en mí, dentro de mí como sólo la música —una música— o la fotografía —una fotografía— puede quedarse en un corazón, paralizándolo sin matarlo. Casi ningún otro lugar cumple mejor las connotaciones de la noción de «país» como La Mancha. Más aún, La Mancha es todo un mundo. Pero un mundo, por desdicha, sepultado bajo aludes de miserable retórica culturalista, de la que ese altísimo espíritu, ese genio de los genios que es Cervantes, si no culpable —¡eso nunca!— sí, al menos, es causante. Agudamente señala López Mondéjar: «Tópico sobre tópicos, la cultura de nuestros burgueses ilustrados iba anegando la realidad de una tierra sepultada siempre por los lugares comunes.»

Sin embargo, los fotógrafos manchegos de cuya obra recoge el autor de *Crónica de la luz* muestras en algunos casos bellísimas y siempre emocionantes, supieron salvar a La Mancha del tópico y el lugar común, acaso sin proponérselo, quizá justamente porque no se propusieron nada, literalmente *nada* al abrir el obturador de sus cámaras para que la luz se trocara en lo que es: vida, pálpito, negación de la muerte. Sin tan

* PUBLIO LÓPEZ MONDÉJAR: *Crónica de la luz*. Ediciones El Viso/Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984.



Anónimo. El ciego «Carrañaca», cantor de coplas. Tomelloso, hacia 1915

siquiera proponerse que aquella luz se transfigurase en crónica. Lo único que se proponían aquellos artistas que no sabían que lo eran era ganarse la vida, embolsarse unos dineros que les permitieran seguir viviendo. Y en esta práctica *inocente* e *interesada* del arte como *oficio,* en este «antimalditismo», antirromanticismo artístico, veo yo la premisa esencial de todo gran arte, y me viene a la memoria uno de los ejemplos más altos y más puros del arte como oficio: Juan Sebastián Bach, verdadero artesano (para sí) antes que artista en el sentido romántico-burgués de la palabra.

Rinde López Mondéjar el necesario y justo homenaje a fotógrafos extranjeros como Laurent y Clifford, recogiendo algunas de las fotografías que realizaron en La Mancha. El «Retrato de pastor», de Laurent, posee un soplo cartier-bressoniano, un hálito de «instantánea», que habla elocuentemente de la visión no-pictorialista, auténticamente fotográfica, de la que Laurent era capaz. Otro tanto cabe decir de la impresionante «Fabricantes de jaulas en la calle de las Cadenas», de Casiano Alguacil, composición de una riqueza plástica poderosísima. Y qué decir del «Mielero de la Alcarria», de Palacios, de un lirismo digno del primer Kertész; del «Baile de la matazón», de Julián Collado, que a no dudarlo Cartier-Bresson habría firmado con orgullo; o de las «Señoritas de "El Alto de la Villa"», de Luis Escobar; sus «Artistas del Gran Circo Cortés», o los «Toreros en el patio del Hotel Regina», de Sánchez de León, sin olvidar espléndidas fotografías anónimas como la del «Ciego "Carrañaca", cantor de coplas», «Molinos y tinajas», «La familia de don Carlos Muro se dispone a comer» o la de los podadores que brindan antes de irse a podar, todas ellas dignas de haber salido de la cámara del genial August Sander.

Reproduce López Mondéjar el texto de un anuncio que el fotógrafo Pedroso y Leal, especializado hacia los años sesenta del pasado siglo en retratos y vistas formato «carte-de-visite», insertara en la revista *El Tajo* y en el que, tras ponderar y enumerar las excelencias y ventajas de las labores fotográficas realizadas en su gabinete, concluye así: «(...) y fotografías simpático-diabólicas con la explicación del modo de hacerlas aparecer». Como tantas veces sucede en tantas cosas de la vida, detrás de una frase o un hecho banal se esconde una extraña iluminación. En efecto, hay algo de simpático y de diabólico en el arte de fotografiar en general, y muy en particular en la exquisita recopilación manchega de López Mondéjar. La simpatía es diabólica por antonomasia, es la antimística, es la negación de Dios. El místico se excluye, huye del mundo para encontrar la Vida Eterna, para encontrar a Dios y unirse a El. Nada más ajeno a la simpatía —y la fotografía es, antes que cualquier otra cosa, simpatía, solidaridad espontánea y activa con el mundo de las cosas, con el mundo fenoménico, al que jamás está interesada en preguntar por su presunta mismidad *en sí*—; nada, repito, más ajeno a la simpatía que la religiosidad, cuyo núcleo esencial radica en dar la espalda al mundo, al «siglo», negándolos en aras de alcanzar aquello que, según pretende, se halla «más allá» de las apariencias.

Sí, es el Demonio mismo, sin duda, quien abrió con sus pérfidas pezuñas los obturadores de aquellas cámaras que surcaron La Mancha con diabólica simpatía hacia los de abajo, hacia aquellas míseras y apaleadas gentes del pueblo llano, llano como la luminosa llanura manchega. Fue el mismísimo Lucifer en persona quien llevó el objetivo anónimo que tuvo la simpatía de grabar en la placa el «Desnudo con

crucifijo», o el de Escobar en sus «Artistas del Gran Circo Cortés» y «Las señoritas del "Alto de la Villa"», ante aquellos seres sin ser, aquellos antinóumenos, puras contingencias, diabólicas apariencias que sólo la simpatía humana es capaz de *ver,* que sólo la demoníaca gracia de la cámara fotográfica es capaz de dotar de un estatuto ontológico tan gloriosamente precario y evanescente, tan fantasmal y al mismo tiempo tan conmovedor como el de una melodía.

Con su emocionada y emocionante, con su sensible y sabia recopilación y rescate de la obra fotográfica anónima y autoral en La Mancha de los años 1855 a 1936 (gran parte de la cual, como advierte el autor de *Crónica de la luz,* se ha perdido por culpa de la desidia de los responsables culturales del Estado y por culpa, también, de la desidia de algunos de los herederos de los artistas de la cámara —se estremece uno al leer que un pozo negro fuera cegado con los negativos de un pariente fotógrafo—), Publio López Mondéjar, periodista, fotógrafo, autor del libro *Poesía de la negritud,* y enamorado de su país natal, nos regala con una obra que instruye deleitando, sin que en el deleite de tal instrucción falte la tristeza y el horror, como tampoco la alegría y la fe en el hombre y en la vida.

Libro de ricos valores históricos, sociológicos, antropológicos y políticos (por mucho menos han nombrado a algunos «doctor honoris causa», aunque no son precisamente esta clase de honores académicos los que, desde mi gratitud de lector, desearía nunca a López Mondéjar), *Crónica de la luz* es una obra imprescindible para todo aquel que siente *simpatía* —es decir, diabólica solidaridad— si acaso no hacia la técnica y el arte de fotografiar, puede que, al menos, hacia la luz y el raro y entrañable esplendor contingente y anouménico de sus criaturas, engendradas y alumbradas por la gracia de su venérea cópula con el cristal demoníaco de la cámara oscura.

Memoria de Alfonso

Bajo el título de «Memoria de Madrid», se ha celebrado en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid una amplia muestra de la obra fotográfica de Alfonso Sánchez Portela.

Los notables avances que en los últimos dos decenios ha experimentado la técnica fotográfica, sobre todo en lo que se refiere a las facilidades que la óptica y el procesado de las emulsiones proporcionan a la hora de tomar instantáneas, ha venido a allanar el camino para un reporterismo efectista y superficial, tópicamente espectacular, falto de imaginación prefigurativa; un reporterismo que se hace siervo del guiño connivencial de cara a una pseudorrealidad mediatizada, codificada y prefabricada en y por un mundo en el que la «imagen» predomina de forma tan interesada como espúrea.

La reciente exposición «Fotopress», instalada en el recinto del Centro Cultural de la Villa de Madrid, es buena prueba de lo antedicho, y su abrumadora inanidad artística la haría indigna de mención si no fuera porque su mera existencia sirve de esclarecedor contrapunto o contrafigura de lo que es el gran reporterismo fotográfico, de cuyo esplendor y profundidad esta rica colección de obras de Alfonso ofrece una gozosa y abrumadora demostración.

No es que Alfonso haya desdeñado el empleo de técnicas y materiales avanzados



Alfonso: *Violinista con perro* (1933)

(como señala Marie-Loup Sougez en su magnífica cronología que sirve de broche al excelente catálogo y admirables textos de Publio López Mondéjar, Alfonso y sus hermanos comenzaron a utilizar la «Contax» de 35 mm. en 1932, último grito de la técnica fotográfica, junto con la también alemana «Leica», en aquellos tiempos), pero está claro que su retina nunca se conformó a las nuevas técnicas, sino que éstas, por el contrario, fueron conformadas a aquélla. Y la retina de Alfonso está, a su vez, conformada por un profundo sentido formalista en el que lo estático y lo dinámico se encuentran empeñados en un juego dialéctico que es, a un tiempo, reflejo *de* y proyección *sobre* lo real. Tomas de impresionante belleza, como ese contraluz de muchedumbre y banderas del «14 de abril de 1931» (núm. 53 catálogo), o el también contraluz «Tiempo de cocido» (núm. 64), o el «Bombardeo del aeródromo de Cuatro Vientos» (núm. 60) atestiguan lo que digo. Siento una especial debilidad por «Tiempo de cocido», fotografía en la que asoma un sobrio y duro lirismo, una escalofriante dignidad estética que viene dada por la hondura dialéctica de una visión artística que no se complace ni resigna a la «deshumanización» que postulara aquel pobre ideólogo llamado Ortega, hoy tan triunfante y celebrado para desdicha de este atribulado fin de siglo.

La sensibilidad de Alfonso es un cruce de pura sangre reporterista con no menos pura sangre estaticista o de «fotografía de estudio». Esto arroja el resultado de que sus capturas del «instante» poseen un peso compositivo que las aleja hasta cierto punto de la espontaneidad informal de la instantánea (con algunas notables excepciones, como la excelente «Miguel Maura y Largo Caballero salen de la cárcel» (núm. 52), pero al mismo tiempo las aproxima a la serenidad y la hondura de lo que simultáneamente es «encuentro» y «pre-visión».

Este «encuentro» y «pre-visión» alcanza altas cotas y vuelos en la hermosa toma titulada «Rebusca en las montañas de basura de Tetuán de las Victorias» (núm. 51) o en las dos fotografías de músicos callejeros, «Violinista con perro» (núm. 77) y «Músico callejero» (núm. 34), de las que prefiero esta última por su hermosa, casi romántica lobreguez, aunque ninguna me parece alcanzar la pura y rara belleza del «Violinista ciego», de André Kertész de su primera etapa húngara.

Como muy bien dice Publio López Mondéjar en su prólogo al catálogo de la muestra, Alfonso «ha aportado al fotoperiodismo español un amor por su oficio». Este amor se trasluce en toda la obra de Alfonso. Hay en ella una especie de alegría, de ese incontenido y, por qué no decirlo, un poco ingenuo, casi infantil júbilo por el «clic» del disparador que hace vibrar al aficionado, al *amateur,* al *amador* de lo que hace. El propio Alfonso lo expresa de algún modo en reveladoras palabras citadas por López Mondéjar: «Por encima de mi condición de profesional siempre he sido un aficionado profundamente enamorado de mi trabajo.» Pienso que todo gran profesional de cualquier cosa —y Alfonso lo es del arte de la fotografía— es también y siempre un aficionado, alguien capaz de amar lo que hace en sí mismo, por sí mismo, más allá de los beneficios extrínsecos a la propia acción que ésta pueda reportar.

Y uno de los más obvios y explícitos amores de Alfonso, fotógrafo oficiante, es el amor al pueblo o, para decirlo con un término de resonancias novelescas y decimonónicas, a *los miserables.* Fotografías tan bellas como la antes mencionada de la

«Rebusca» o el «Cocido», y otras muchas, como esa conmovedora, extraordinaria de «"El Soguilla", mozo de cuerda» (núm. 45), la tierna y desolada de «El mielero de la Alcarria» (núm. 36), los «Lavaderos públicos» (núm. 37), de una dura y coral hieraticidad, la magia lírica de «El adivinador de pensamiento» (núm. 38), la acerada sordidez de blancos y negros en «Frío en el Rastro» (núm. 40), y un largo etcétera, dan testimonio de ese amor a los miserables por parte del fotógrafo. Pero de un amor que no está teñido, a Dios gracias, de ningún miserabilismo, de ninguna «distancia» condescendiente (algo en lo que el gran Juan Rulfo y Alfonso coinciden plenamente).

A diferencia de cuando Alfonso fotografía al pueblo, la titulada «Boda de la infanta doña Isabel Alfonsa de Borbón y Borbón» (núm. 46) muestra una «distanciación» casi goyesca. No sólo nos encontramos ante una composición fotográfica formalmente convencional, sino incluso formalmente chapucera. En plenos salones del Palacio Real vemos una fantasmal tropa de aristócratas entorchados y enmedallados flanqueados por viejas damas podridas de velos y diademas y, como fondo, ¡un tapiz enganchado de mala manera a ambos lados de las paredes, tras el cual asoma a la izquierda, olvidada, vigilante, una escalera plegable de albañil, que, sin duda, habría servido para malcolocar el tapiz de fondo! Está visto que Alfonso no había nacido para fotógrafo áulico, lo cual le honra.

La iconografía alfonsina de la Guerra Civil, con ser muy importante, no alcanza, sin embargo, a mi modo de ver, la belleza y la fuerza formal e ideológica de la del admirable fotógrafo catalán Agustì Centelles. «La fragua de la guerra» (núm. 85) o el «Refugio del Metro» (núm. 86) caen, sobre todo la primera, en un verdadero pictorialismo. Ambas, en especial la segunda, son extraordinarias, pero les falta garra *puramente* fotográfica: el peso de la composición desnivela hasta cierto punto el poderío del «instante».

Es de justicia agradecer la exhibición pública de esta «Memoria de Madrid», máxime cuando el gran artista Alfonso está felizmente vivo y vital a sus ochenta y tres años. Es de suponer y de esperar que venideras muestras nos acerquen a otros materiales del importantísimo archivo de Alfonso, que, sin duda, habrán de depararnos gozosas sorpresas. ¡Maldición por ese archivo alfonsino que las asesinas bombas franquistas destruyeron con el estudio de la calle de Fuencarral en 1937! Las duras, irónicas y amargas palabras de Publio López Mondéjar a ese respecto oídas por mí en la entrevista radiofónica que le hicieron a raíz de la inauguración de esta muestra resuenan aún en mi corazón con pena y con rabia.

Maestro Alfonso: ante su «clic» hay que descubrirse.

PABLO SOROZÁBAL SERRANO
Luchana, 29
28010 MADRID

Una historia

Se miró. Echó la vista hacia abajo, casi sin moverse. Allí estaba, pegado a su pecho. Sus ojos no se veían. Sólo parecía que debían estar quietos, fijos, porque así estaba su cuerpecito, sobre el suyo, el de la madre, que permanecía doblada sobre las piernas, ladeada, sentada en el suelo. Los ojos los tenía para abajo, intuyendo el pequeño bulto, y los brazos apretaban. Hacía frío, tampoco demasiado.

Seguro que él no movía los ojos; seguro que los brazos de ella lo apretaban; seguro que hacía algo de frío.

Sin moverse, levantó un poco la cabeza. Entonces se dio cuenta de que era casi de noche. Por el hueco que había al frente, a seis o siete pasos, sólo se percibía una débil claridad. Lo que pudiera haber al otro lado del hueco ya apenas se veía.

Suspiró, se arrellanó. Un escalofrío le recorrió el cuerpo de arriba abajo y debió sentirlo el niño porque protestó.

«Calla, amor. Calla.»

Le pasó un dedo por la cabeza con mimo; una pelusilla se le enredó. Era verdadero. Un instante fue reina de todo. El mundo no tuvo ni principio ni fin. Tampoco tenía tamaño alguno. Allí empezaba y allí acababa. Todo aquello era suyo.

Con la mano izquierda se cogió el pecho sabiamente y acomodó la cabeza al niño. Hubo su revuelo por entre las carnes y las ropas y pronto quedó otra vez todo en paz. Los ojos del niño seguro que habían pestañeado. Estaba suficientemente oscuro para no verlo.

Todo fue un sueño. Un rato de paz, una tregua de pensamientos y de recuerdos.

«Come, cariño. Come.»

Por dentro empezó a sentir la vida. Un deleite en forma de río amoroso se le escapaba por todo el cuerpo. Pero también la cabeza le sacó a relucir de nuevo todo lo que llevaba.

Se recostaba en el muro, a su derecha. Había escogido un rincón sin excrementos. Tenía alguna colilla, algún pequeño escombro, pero los apartó antes de echarse al suelo. Estaba cansada. Es curioso que ahora, en este tiempo, se viene la noche sin darte cuenta. La habitación, cuando la terminen, con la ventana y los cristales, las paredes blancas, el suelo con baldosas, va a quedar bien.

Por la escalera ya comprendió que iba a acertar, se había prometido un rincón algo grato... Los peldaños, sin terminar, de ladrillo aún, tienen los bordes matados, pero se asienta bien el pie. No obstante, subía bien pegada a su izquierda, rozando la pared; al otro lado no había barandilla. Estaba cansada, pero no pesaba demasiado, pobrecito.

En su lugar, entre tantos y tantos lugares difíciles de encontrar, igual que el número premiado antes del sorteo, allí estaba. En el primer rellano encontró el hueco de una puerta, tras él, a la derecha, estaba el rincón, frente al espacio abierto de la ventana, justo al borde sin marco y sin cristal que da al aire. Abajo, la calle.

Fue una suerte encontrar aquel resquicio entre el árbol y el semáforo. Con el niño en el vientre no hubiera cabido, ahora está muy delgada, para algo tiene que servir. Se coló fácilmente. Nadie la vio.

Podía ser suya esa casa, pensó al verla desde lejos. La estaría mirando mientras terminaban su construcción. Cuántos días, cuántos atardeceres se paseaba por la acera de enfrente para observarla.

Por aquellos lugares donde tantas veces caminó con él. Una calle, una promesa de casa, muchas promesas y cosas todas juntas, hace tan poco tiempo. En un verbo, sólo en un verbo, en lo que se dice, ha pasado, ha quedado atrás. Así se lo decía su madre, casi ya abuela sin saberlo, en un verbo de tiempo.

«No, no, no llores. Aquí está mamá, tu mamaíta. Enseguida, enseguida.»

¿Para quién se habla si uno ya no tiene oídos, ni vergüenza, ni amor, ni cosa que hacer?

Todo fueron promesas. Verás, verás. Y los ojos se cubrieron de sol, de lluvia, de sequedad, de frío... Pero nada consiguió ver que de fuera viniera. Por dentro, todo su amor, toda su entrega. Tampoco es cierto que el campo agostado no puede reverdecer. Sí, era una promesa infinita. ¿Sabes? Como cuando el sol se hace grande como una naranja encima del horizonte, justo. Bello, horrible. ¿Cómo no se va a creer?

Cambió de postura; el cuerpo se le entullía. El frío aumentaba la incomodidad. El borde de una rasilla mal enfilada se le hincaba a la altura de la quinta costilla. Lo notó desde el primer momento, pero al principio todo iba mejor. Ahora que el cansancio pasaba le empezaba a molestar la postura, las asperezas del suelo, cualquier cosa. El niño también, sí, amor, pesaba. Al principio, al echarse al suelo, conquistó un rincón escondido, alejada de algún mal impreciso... Una tontada, quizá, pero que le daba miedo. Las dos paredes del rincón la reconfortaron durante un rato. Después, la costumbre, que todo lo estropea, le hizo pensar que aquel rincón sólo era un rincón, no era nada eterno.

Todo aquello acompañado de color, de calor, de un olor grato que nunca comprendió de dónde podría venir. Un olor entre vegetal y animal..., tan intenso era... Venía acompañado de unas fuerzas desconocidas que desde dentro la llevaban a algún lugar. Todo era desconocido y confuso, pero hermoso.

No, los ojos no se le volvieron. No, los ojos, lo que ocurre, es que no quisieron ver. Bueno, quizá es que ya no le quedaran ojos. Todo era negro, nada... y ese olor, ahora ya algo ajado, viejo, algo acre, aunque todavía deseado, todavía esperanzador. Para al rato ser pasado o algo así.

«Ea, ea, no me llores. Calla..., calla, cielo. Ea, ea, ea.»

Luego empezó a pasar el tiempo. Los encuentros se sucedieron, gratos, siempre gratos. Hasta... siempre hasta algo. Un gesto, una cosa mínima, incluso nada. Pero que se nota. Nada, no tengo nada, que ya me aburres, siempre con el lío. Me aburres, eso es. Me aburres. Unas palabras como clavos.

No se acordaba de cuando babeó para hacerse más hombre, sólo quizá por ello y para darse importancia. ¡Qué dolor! Así siempre es la cosa. Luego, no me abandones... Pero en cualquier suelo, en cualquier lugar, tras esas matas, en el viejo coche abandonado. La cama de quien tan sólo conocía su nombre le hizo apenas susurrar la palabra casa... Y se colmó el vaso, sin darse cuenta. De nada se enteró.

También fue entonces cuando pensó: estoy esperando un hijo. Ah, eso no, ni casa, ni hijo, ni nada. Cada uno por su lado.

Toda la miseria se hizo. El corazón se volvió piedra en un momento. Ya no tenía delante los ojos más bonitos que la miraban al tiempo que el cuerpo se le ponía terso y con aristas como cuchillos. Ya no sentía aquellas manos siempre sucias que rozaban su piel en forma de alas. Ya nada de aquello estaba en algún lugar de su adentro. Todo se hizo piedra.

«Duerme, así. Duerme, qué rico, hijo. Parece un gatito.»

Empezaron enseguida las reconvenciones. Que si esto, que si lo otro. No podía salir, no podía entrar. Luego ya poco importó, al principio fue muy antipático.

A bronca diaria. Más tarde no importó, ni mucho ni poco. Lo que importaba y no tenía remedio era haberlo conocido. Todo fue así. Los padres no querían aquello que la hija quería. Fue difícil para todos. Hasta que acabó siendo imposible. La tripa ya empezaba a notarse.

Por qué todo aquello. El caso es que a su madre la quiso seguir viendo, era su madre. Cuando iba a la compra la espiaba desde lejos. Le hubiera explicado lo mucho que la había querido.

Es igual, las cosas han pasado. Nada se puede hacer. Acaso dormir. Procurar dormitar. Esperar que venga el sueño. Como a éste. Es curioso, hay momentos que no se oye nada, ni siquiera el latir del corazón.

«¡Dios!»

Acercó el oído al niño. No hizo falta, protestó enseguida. Estaba vivo. Ahora pasa un coche, se pierde. Los ojos se van cerrando. Tiene hambre, o frío, o simplemente sueño.

Un canalla. Poco fue lo que hizo. Del niño, no. El niño era cosa de los dos. Perseguir y perseguir y amenazar y amenazar. Encima sin dinero y venga dinero y dinero. Las manos no daban más abasto. El cuerpo ya estaba cansado. Y el alma rota de luchar y de aguantar.

Cualquiera se enfrentaba. Se ponía hecho un energúmeno. Con todo, alguna vez sonaban las campanas y estaba hasta tierno y agradable. Entonces daba gusto. Pero aquellos momentos eran los menos. Y cada vez más distantes.

Su cuerpo ya no podía más. Por la noche en casa de la amiga estaba bien. Al niño le hacía una camita con cualquier cosa. Tenía luz, y aseo, y gas butano, y televisión. Estaba bien. Cuando se puso tan pesado, si llamaba a la puerta, se escondía. No está, ha salido. La escalera sonaba de distinta forma. Entonces se le encogía el alma y se acobardaba. Casi nunca fallaba. Era él. El camino es fácil y normalmente había alguna recompensa. Con el dinero se contentaba.

Todo lo que quedaba detrás de pronto se le juntaba en la cabeza. Parecía que le iba a estallar. Era difícil aguantar tanto dolor a la vez. No debió fiarse, y la muy tonta siguió y siguió y siguió. Aquella vez y nada más, y cortarle, que pronto comprendió de dónde cojeaba. Hecho un golfo siempre por ahí. Tonta se es una vez y se vuelve y se vuelve.

Aquí no hay miedo, no hay razón para tenerlo, pero esto no puede ser eterno. Un rincón no es suficiente. Hay que hacer algo. Mañana, siempre mañana. Claro, qué voy a hacer ahora, se airó contra sí misma.

Si fue sueño o realidad... El caso es que ya perdía la noción de las cosas, ni al niño

lo notaba. Claro que si lo hubieran tocado, aunque hubiera sido simplemente rozarlo, lo habría sentido. Todavía lo tenía dentro, como quien dice.

Ya no hacía frío; la cabeza se le iba en los primeros mareos del sueño. Sí que debió sentir algún ruido porque las maderas, quien fuera, las tuvo que separar un poco, a menos que estuviera tan delgado como ella, cosa difícil. Seguro que lo oyó. Luego, a lo mejor, al cabo de los años, recordando, podrá sentir nítidamente ese ruido que entonces igual pudo haber llegado a sus oídos pero no oyó.

Se apretaba contra el niño en sueños asegurándose su propio cuerpo y volvió a sentir la tranquilidad y la felicidad del acomodo. Algún tiempo hubo en el que todo aquello fue eterno. Descanso absoluto. ¿Cuánto tiempo?

Aún cambió un poco de postura. El niño ya no mamaba. Comprobó la oscuridad del hueco de la ventana. Estaba profundamente dormida. Su respiración seguía a la del niño; la de la cría entrecortaba los suspiros de la madre. Unos breves rumores que nadie podía oír. Aislados, solitarios, sin dueño, levemente sonoros, un breve instante.

No hubo mundo durante un rato, ni soledad, ni tristeza, ni frío, ni deseos. Acaso sólo la sensación de su cuerpo sin peso, del crío entre sus brazos que no son suyos.

Es cuando empezaron a oírse los pasos que se acercaban. Primero se fueron aproximando, después desaparecieron, y algo más tarde volvieron a irse acercando poco a poco, golpeando levemente la escalera.

Ocurría que algo por dentro le había dicho anteriormente que se podían escuchar, poniendo atención, unos ruidos acompasados que hace un rato no se oían.

Despierta ya, de pronto, todo pareció entenderlo. Alguien subía por la escalera. También debía llevar alguna luz. A su izquierda iba notando, al compás del ruido de los pasos, para un lado y para otro, el vaivén de la claridad que se acercaba.

Todo ocurrió en un instante. Dejó el niño a un lado en el suelo. Refunfuñó levemente, pero siguió callado. Escuchó, y entre los pasos, la luz y el miedo, oyó el respirar del hijo. Cogió fuerzas. La luz se hizo de pronto, primero contra una pared; después, enseguida, girando, contra su cuerpo. La luz la cegó. Alguien la llevaba, pero no podía distinguir quién.

«¡No!»

La luz se apagó, sonó algo contra el suelo y sintió, más que ver, cómo se le venía encima un cuerpo. Se echó a un lado, al contrario de donde estaba el niño. Se acercaba al hueco de la ventana. Ahí fue sujetada, apretada, resobada, mientras, gritaba, chillaba, se revolvía, arañaba, pataleaba.

«¡Fiera!»

Escupía. Consiguió zafarse un poco del atacante, se fue hacia la ventana, comprendió el peligro, hizo un regate a la izquierda. Un olor acre pasó rapidísimo por su derecha. Delante, el aire del aire algo menos oscuro del hueco de la ventana... Sólo fue un grito y un ruido terrible que volvió del suelo. No puede recordar cómo sonó. Se volvió, miró para atrás sin ver. El niño sollozaba. Su ruido la guió mejor. Se agachó y su contacto hizo callarlo. Estaban llorando sus ojos. No había otra cosa que hacer. Apretaba al niño contra su carne y, como tantas veces, con ello se consolaba.

Se fue hacia la puerta, despacio. Arrastraba los pies para evitar los tropiezos. Sonó algo que rodó un poco. Ris, ras. Ris, ras. Iba y venía en el suelo. Se le debió caer a ése. Empezó a bajar las escaleras. Las bajó.

Abajo, en el suelo, estaba aquello. Buscó entre las tablas el resquicio. No quiso mirarle la cara. Ni que no tuviera otra cosa mejor que hacer.

(También pudo ocurrir que abajo se acercara a aquello que estaba en el suelo y comprobara que aquel olor acre que despidiera el bulto, en su rápido camino hacia la ventana, fuera igual a aquel olor acre, grato al principio, entre vegetal y animal, con el que tuvo que ver y el tiempo y las cosas lo llevaron, por una desconocida causa, a perecer por despanzurramiento en el suelo.)

JORGE CELA TRULOCK
Larra, 1, 5.º B
Ciudad de los Periodistas
MADRID

Lecturas



«... y en la mesa del sombrero, el menos íntimo, pero que a mí me habla tan hondamente como el otro» (carta LXXVII)

Pedro Salinas y su epistolario de amor

Solita Salinas —profesora y crítica—, hija del poeta, ha seleccionado y anotado rigurosamente 104 cartas [1] de las 600 que su padre escribió a su novia —después, esposa— Margarita Bonmatí, entre 1912 y 1915. Hermosísimo epistolario amoroso que, además del amor, ternura y delicadeza, incluye algunos de sus primeros poemas y también reflexiones autocríticas, sobre el fenómeno poético y sobre diversos temas. Este libro es de capital importancia para entender los comienzos de su poesía, antes de que apareciera *Presagios* en 1923. Esos poemas dedicados a la amada ilustran no sólo su amor, sino los iniciales avatares de su quehacer lírico: nos revelan su sinceridad, sus titubeos, su exigencia íntima y externa. Se manifiesta preocupado por la «verdadera realidad» y trata de desenmascarar las apariencias que la encubren. El amor, así, resulta espiritualizado, almificado y poetizado, sin que esto signifique una huida de lo sensible, pues Salinas asedia y desafía diariamente la realidad circundante con voraz sensibilidad. Describe, para su amada, paisajes y rincones de ciudades, los cambios de la luz, personas, objetos... Pero no se contenta con lo aparencial y cambiante, sino que dispara su intimidad y todas sus facultades perceptivas hacia la esencialidad de lo que ve, ahondando en las apariencias exteriores. Dotado —desde muy joven— de una finísima perceptibilidad y de un agudo intelecto, traspasa los límites de la realidad aparente, en aspiración de otra durable, transtemporal, *verdadera,* más alta. Estas cartas son, por otra parte, el sustrato de su teoría poética que cuajará más tarde en sus libros, cuyos versos se adelgazan hasta transparentar y traslucir la esencia del ser, su realidad creada o metafórica: su superrealidad. En estas bellas epístolas emerge ya la palabra profunda, esencial, anagógica y poética de Pedro Salinas. Su mente recibe la emoción que, al servicio de sus propios sentimientos, crea «su» *versión* de la realidad, más elocuente y profunda que la verdad misma. En estas cartas descubrimos ya no sólo la delicadísima sensibilidad del poeta, sino su *actitud* y *aptitud amorosas* ante la realidad, revertidas en elevada expresión artística.

Redactadas en Madrid, Sevilla, París, Santa Pola (Alicante), son el diálogo [2] del poeta con la amada (que le escribía en francés desde Argel [3], a través del cual no sólo conocemos datos biográficos —documentados adecuadamente por varias páginas de fotografías selectas—, sino sus ideas acerca de la poesía y del arte. Era partidario, por

[1] PEDRO SALINAS: *Cartas de amor a Margarita (1912-1915).* Edición preparada por Solita Salinas de Marichal. Alianza Editorial, Madrid, 1984. El epistolario está hecho con el criterio de recoger las cartas que tuvieran «un interés particular para la biografía del poeta y para la historia literaria española» (pág. 29).

[2] «Esta correspondencia nuestra es un diálogo ininterrumpido, un diálogo sin voz, sin ademanes, silencioso e interior» (pág. 209). Salinas habla con toda el alma, con todo el corazón, sin reservar nada para sí mismo.

[3] La llama novia, hija, madre, esposa, Meg, Marg, Márgara. El poeta se siente niño, a veces; en otras, padre, además de novio y hermano.

entonces, del verso libre. Pero, antes que nada, opinaba que «sólo debe hablar de poesía el que tenga algo nuevo que decir: si no lo más decente es callarse. Si se hiciera así no se daría el caso tan frecuente en estos tiempos de poetas sin poesía, es decir, hombres que con cierta habilidad, con cierta maña hacen versos y fingen ser poetas. No, la poesía no es cosa de habilidad, de engaño, de listeza y de maña, es cosa de fuerza y de verdad» (pág. 238). (Entre esta clase de poetas incluye a Coppée y a Rostand.)

Tenía la convicción de que la poesía española de entonces había llegado «con Rubén Darío, con Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, a nobles cimas». Añadía: «Pero los poetas jóvenes ya no podemos seguir ese camino, y buscamos formas nuevas para nuestro pensamiento» (pág. 128). Salinas se hacía portavoz de su generación: la del 27.

El lector cuidadoso entrevé atisbos platónicos en la concepción pedrosaliniana de la belleza, pues el poeta declara: «Para darnos cuenta de la belleza de una cosa, es preciso que sintamos en el alma un deseo de belleza... Por eso los indiferentes no hallan bello nada porque no desean nada» (pág. 207). Sin embargo, para Salinas: «Todo es hermoso.» «El arte, como la vida, vive de conciliaciones, de absorciones, de sucesión de cosa a cosa. Y una armonía suprema late detrás de todo el arte, como late un ideal detrás de una vida» (pág. 187). En otra carta afirma: «Hay que ir al arte con el alma activa, no pasiva, a recibir, sí, pero a reaccionar ante lo recibido, no a enterrarlo» (pág. 231). Y, uniendo el arte con la poesía, insiste categóricamente: «Todo artista, cuando escribe, pinta o cincela, tiene perfecto derecho a escoger el camino por donde va a seguir: si escoge el de la rima y el verso clásico porque así le conviene, hace bien; si escoge otro, lo mismo, y si lo inventa, mejor. A mí los academizantes me parecen —y perdóname lo cómico del ejemplo— señores que llevan siempre paraguas abiertos cuando hace sol, todo porque un día llovió hace ya un mes [4]. No, no hay que clasificarse ni con la rima ni contra la rima, sino por la expresión poética: lo que mejor sirve para expresar poesía eso será bueno: no hay un arte de hacer versos: hay una poesía: cuando un artista es verderamente grande, toda su habilidad técnica es inconsciente, mandato de la voz interior, y se funde de tal modo con la esencia poética, que no nos preguntamos si es de tal escuela u otra, sino que sentimos la belleza que dice» (págs. 193-194). Salinas acepta el principio de la libertad artística: es un derecho del hombre. Según él, «puede haber un espíritu a quien reglas y fórmulas convengan, y otro a quien no; a Racine le iba muy bien la ley de las unidades, tan mal como le iba a Víctor Hugo; así pues, no hay otro principio general en arte que ese de la expresión» (pág. 196). Sinceramente, cree que «en arte se debe ser, ante todo, uno mismo», apoyándose en lo que decía Emerson: «Cada poema tiene su ritmo y una arquitectura propios como cada flor y yerba».

Unido al tema de la belleza —en arte y en poesía— se halla su concepción del amor, fundamento esencial de estas cartas. El verdadero amor —cree Salinas— «aclara el alma para mirar a las demás cosas y cantarlas más que para cantarse él mismo, porque él es demasiado puro e íntimo para ser dicho» (pág. 125). «Es preciso querer

---

[4] Chispazos de humor iluminan algunas cartas como —más tarde— algunos de sus poemas; por ejemplo, de *Seguro azar* (1929).

sencilla, claramente, porque en esta sencillez y claridad de nuestro amor está su mayor profundidad. Y así te quiero yo, en todos los actos de mi vida, oyendo una sinfonía, leyendo un poema, marchando por la calle, mirando unas flores, viendo pasar las nubes lejanas por el cielo, en todo momento y en toda ocasión. Y así, mi amor tiene que ser eterno, porque esta infinita variedad de formas no se acaba nunca, y mientras mi sangre corra yo la oiré latir por ti. Y así debe ser nuestro amor, puro, sencillo, pero profundamente inteligente y claro, con conciencia de su alta misión del uno para el otro» (págs. 127-128).

Pedro Salinas —que escribirá *La voz a ti debida* (1934) y *Razón de amor* (1936), hermosísimos libros de poesía amorosa— confesará a su novia con humildad: «Los más hermosos versos míos no se escribirán nunca: los sabrás tú, tú sola, los sabrán nuestra casa, los paisajes que miremos, los lugares por donde crucemos. Estarán en todos nuestros momentos, llenarán nuestra vida, pero no se podrán escribir. Porque son demasiado inefables, porque las palabras no pueden expresarlos. Así seré yo y serás tú poeta. Margarita, recuerda las palabras de Platón, aquel hombre que tanto sabía y que, sin embargo, llegado el momento de condensar sus conocimientos, dijo: «Yo sólo sé una exigua disciplina de amor.» Contentémonos con esta disciplina de amor, que es la más alta sabiduría. Amémonos mucho y lo sabremos y comprenderemos todo» (págs. 38-39). El amor es, en síntesis, «clave» del conocer y del comprender.

En otra carta posterior, escribirá: «¿Sabes el efecto que siento cuando hago una poesía? Es como si te estuviese contando a ti lo que pasa dentro de mi corazón, como si estuviese mirando a las cosas profundamente para poder darles el amor con que las miro y me viene de tus ojos» (págs. 113-114). Y, más adelante: «Ya sabes cómo pienso de mis versos. Son hijos de mi dolor o de mi gozo: a tí te los entregaré, si tú crees que ellos pueden quitar a ti una parte de mi cariño, rómpelos. Si no, devuélvemelos. Yo los publicaré orgullosamente, puesto que tú los has mirado con amor» (pág. 118).

Aún quisiéramos subrayar otras líneas del poeta que, refiriéndose a la Primera Guerra Mundial —y a todas las guerras, quizá— sobrepone el amor sobre el odio: «¿Qué pasará después de la guerra ésta? ¿Volverán las gentes a hablarse sin rencor? Yo lo espero así. Hay algo más fuerte que la guerra y que todo, y es el sentido humano, la bondad, el amor, ¿verdad, mi Meg?» (pág. 206).

Los bellísimos conceptos sobre el amor —salpicados de alusiones a San Francisco, a San Juan de la Cruz, a Shelley...— se entrelazan con opiniones sobre pintura, música, monumentos y paisajes (sierra de Guadarrama, campo alicantino), con la relación de sus trabajos: estudios, clases, exámenes, lecturas en el Ateneo... Nos ha impresionado especialmente su visión de Castilla y de España. Dice de la primera: «Ayer el día en Aranjuez, un día hermoso, triste, gris. Y en este aire y este cielo tan finos, tan elegantes de Castilla, en esta señorial luz gris, los árboles y jardines de Aranjuez tenían más noble y bello aire. Los chopos, los álamos, con todas las hojas doradas, a punto de caer, eran como llamas ardiendo hacia el cielo. Y toda la tierra y las plantas tenían ese color violeta y oro del otoño. Era de una fina y sobria belleza castellana» (pág. 120). En cuanto a España, confía en su futuro: «Por eso tengo yo tanta confianza en la suerte futura de España, porque en ella hay hoy un deseo, una

viva apetencia de mejora, de avance» (pág. 208). Y esto lo dice después de haber recibido el primer número de la revista *España,* dirigida por Ortega y Gasset.

El epistolario amoroso de Pedro Salinas es prueba —si no tuviéramos el fundamento de sus libros— de su profundo vitalismo y no menos honda espiritualidad: el alma y el amor traspasan la fina urdimbre de sus cartas y de sus versos, sencillos y transparentes, y cuya sensibilidad nos conmueve en lo más íntimo, al mismo tiempo que elevan nuestra inteligencia al nivel de las ideas platónicas.—CONCHA ZARDOYA *(Virgen de Iciar, 21. El Plantío. 28023 MADRID).*

América en sus crónicas

Por vez primera en la compleja y peculiar historiografía americana se da respuesta a una necesidad básica, de la que tan clara conciencia tenían los especialistas, como es la edición asequible y homogénea de las principales obras, que en forma de historia, crónica, relación, diario y otras más rebuscadas denominaciones, produjeron los propios protagonistas, los testigos presenciales o las gentes que con capacidad para ello tuvieron de diversas maneras la oportunidad de vivir América o acceso a unas informaciones sobre aquellas tierras que aún en nuestros días asombran.

Esta ingente labor ha sido acometida por el *Grupo 16,* empresa editorial suficientemente acreditada en la divulgación histórica de alto nivel y sensible, por experiencia propia, al gran vacío que en el campo americanista veníamos padeciendo. Y el resultado se materializa en la colección «Crónicas de América», que con atractiva presentación y cómodo formato hace asequible al lector culto unos contenidos, tan conocidos y polémicos en su pureza originaria, sin el solemne ropaje erudito de las ediciones críticas, tan útiles y necesarias al especialista como intimidatorias para el curioso, pues será el gran público el destinatario de las voces que en ocasiones tardaron siglos en oírse, y a veces el polvo del olvido hacía inaudibles.

Al pasado americano es muy difícil llegar sin el pesado lastre del apasionamiento, el juicio de valor o la tácita necesidad de justificaciones, la mayor parte de las veces anacrónicas. Desde 1492 se va presentando el proceso como controvertido y desconcertante: emerge un mundo ignorado que conmociona las bases más profundas del saber tradicional cargado de medievalismo, surge América como tema, tan libre de opiniones autorizadas precedentes o referencias como necesitado de explicaciones, a veces comparativas, a veces parabólicas y otras fabulosas o legendarias. Junto al hallazgo del «pagano» aparecen sirenas y amazonas y se crean «dorados». Por otro lado, el contacto cultural exigirá la improvisación de sistemas de acercamiento que sustituyan a los puramente militares, pues la evangelización constituirá la razón que legitime la expansión y conquista.

El mundo americano, caracterizado por la diversidad, como corresponde a su enorme extensión, tratará de entenderse desde unos moldes renacentistas, presionados por lo medieval, a los que se resistirá la realidad cotidiana de un medio físico y cultural

que supera lo imaginable. Y así surgirán descripciones inigualables y deseos incontenibles de profundizar en unas formas culturales que, en muchos aspectos denigradas o corregidas, han permanecido hasta nuestros días y pueden rastrearse sus orígenes gracias al escrupuloso registro generado en la primera época del contacto.

Al mismo tiempo se testimoniará el esfuerzo y sacrificio de los hombres sedientos de fama y fortuna que emprenden unos cometidos más calificables de gesta que de empresa, en un medio desconocido y sobrecogedor, venciendo su hostilidad y originando un proceso de civilización, a veces superpuesta a otras precedentes, que configura la personalidad básica de los actuales pueblos de América.

Si diversos y enfrentados, muchas veces, son los hechos y circunstancias que se hilvanan en la imposición unificadora y administración común, también serán muy diversos los agentes que nos den noticia de aquéllos, condicionados por sus circunstancias personales en razón de su función e intereses. Así, el término genérico de «cronista» agrupará a celosos misioneros que furiosamente combatirán la idolatría o con suavidad inculcarán el cristianismo, unos arrasando y castigando, otros protegiendo con defensa y enseñanza; a soldados que tras de impresionar con el testimonio de su esfuerzo se quejan de su suerte o dejan en el aire peticiones nunca atendidas, sobrecogiendo con los peligros y dificultades superados o admirados de la facilidad con que su valor y dignidad rendía a las gentes autóctonas; a los funcionarios, justos o venales, preocupados por corregir las deficiencias del sistema y quejosos de las dificultades y carencia de medios, unos y otros obligados a *visitas* e informes oficiales periódicos cuando ni la magnitud del proceso en que participaban era capaz de estimular su capacidad literaria; los «de oficio», religiosos o funcionarios que tienen la responsabilidad de escribir la historia oficial de órdenes religiosas, ciudades o virreinatos, con frecuencia mucho después de sucedidos los hechos que narran y no siempre bien documentados; a los extranjeros, participantes ocasionales que entienden el proceso desde una mentalidad distinta a la castellana; y, en fin, a los poetas.

En la mayor parte de los casos será la principal cualidad de sus obras el protagonismo o al menos la vivencia y conocimiento directo de lo que cuentan, proponen o juzgan; obras no siempre divulgadas y más conocidas por su cita fragmentada o referencia global, que han servido desde añejas ediciones para apoyar las más diversas hipótesis, lo mismo rigurosas que partidistas, aumentando la confusión de los simples planteamientos, de signo triunfalista o denigratorio, que gravita en la historia americana, en parte por ese indiscriminado uso fragmentado de su propia historiografía.

Merece el respeto de lo sensato y deseable proporcionar al lector interesado ediciones íntegras y depuradas, claras y sencillas, encuadrando en los estudios preliminares al autor en su época para dar paso al testimonio de quienes siguieron desde los escenarios americanos el drama siempre duro del contacto cultural, de la conquista, de la innovación impuesta y de la resistencia al cambio, constantes sociológicas, tan humanas como irreversibles, tan complejas como diversas, que exigen para su interpretación el ser asumidas como historia compartida y no como reserva demagógica al servicio de los más diversos y contrapuestos intereses y ausente, en todo caso, del más elemental espíritu científico.

Cuatro obras fundamentales han aparecido dentro de la colección y a ellas nos vamos a referir brevemente.

De Hernando Colón, la *Historia del Almirante,* en edición de Luis Arranz, en cuyo estudio preliminar se nos caracteriza a un Hernando meticuloso, bibliófilo y entendido en cosmografía, que ha vivido con pasión filial los avatares paternos y que, constituido en defensor familiar, no duda en exponer verdades a medias, para contrarrestar los ataques judiciales —negativa de la exclusividad del descubrimiento—, científicos —cuando se trata de identificar las Antillas con las Hespérides— y personales —referidos a los orígenes familiares— de que se hace objeto a Colón, provocando la airada respuesta de Hernando.

En ciento ocho cortos capítulos, a los que hay que añadir la relación de fray Ramón Pané, que consta de otros veintiséis, se presentan al lector los acontecimientos fundamentales de la vida del Almirante, desde su nacimiento y origen —que con pretensiones de nobleza se hace remontar a la Roma clásica—, su juventud, formación y causas e incidencias que le llevaron a la firma de las capitulaciones de Santa Fe y posterior descubrimiento de América. Los cuatro viajes forman el grueso de la obra, conjugándose la participación personal del propio autor y el acceso a diarios, papeles y notas de Colón, hoy perdidos, que confieren un especial valor a la obra si se aborda con espíritu crítico y se completa con los episodios ausentes que pudieran desdorar la visión panegírica que del Almirante ofrece Hernando.

Mención especial merece la relación de Pané, incluida en el capítulo LXII, que constituye una pieza única, la primera descripción etnográfica de los indígenas antillanos —salvada gracias a su inclusión en la *Historia del Almirante*— en la que con brevedad y concisión se registran mitos, creencias, prácticas y costumbres, así como las primeras actividades evangelizadoras en el Nuevo Mundo.

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo, es, sin duda, una de las obras de su género más amenas e interesantes, que añadiendo al valor historiográfico el ingenuismo literario han contribuido al conocimiento de la conquista americana, a la vez que polémica y duramente criticada de cuantas se han escrito.

La edición que nos ocupa, con estudio preliminar de Miguel León-Portilla, ofrece un texto depurado de las múltiples adiciones de que fue objeto el original a lo largo del tiempo.

En los doscientos doce capítulos de la *Historia verdadera* nos pone Bernal al corriente de su paso a América, a los dieciocho años, con las gentes mandadas por Pedrarias (1514), alargándose en el tiempo hasta 1568, aunque la parte principal de la obra se centra en un período más corto, que arranca de las expediciones en 1517 con Francisco Hernández y las de Grijalva y Cortés en los dos años siguientes, hasta la conclusión de la conquista mejicana, con indudable énfasis en la figura de Cortés, aunque reivindicando constantemente la importancia de los demás conquistadores.

Bernal escribe de memoria, una memoria prodigiosa, que a veces le traiciona en las fechas, reviviendo con palabra llana la gesta en la que participó día a día, sin que falte la nota amarga del descontento y el deseo de testimoniar el esfuerzo y sacrificio de los hombres de Cortés, glorificado por Illescas y Gómara en sus obras, lo que

decantó su postura de defensa ante el olvido del sacrificio anónimo, que le valió las acusaciones de envidioso de Cortés, de desmedida supervaloración con respecto a aquél burdamente expresada.

Tras no pocas incidencias, el manuscrito se publica en 1905, evidenciando la manipulación sufrida en la copia editada por el mercedario Alonso Remón en 1632. Hoy, depurado y fijado el texto original, se nos presenta como fuente imprescindible para la historia americana a través de la experiencia vivida y recordada por el gran cronista-soldado que maduro y consciente de su importancia ofreció al mundo su testimonio de uno de los principales episodios de la conquista.

Pedro de Cieza de León está presente en la colección «Crónicas de América», con su *Primera parte de la Crónica del Perú,* en edición con estudio preliminar y notas de Manuel Ballesteros, quien valora justamente la obra de Cieza, considerado no sólo como el iniciador de la historiografía peruana, sino uno de los testigos activos de la conquista más curioso y preocupado por dejar constancia escrita de lo que iba viendo, incansable viajero y documentado autor.

Como es frecuente entre los primeros cronistas, su obra maltratada, parcialmente conocida y utilizada por otros cronistas e historiadores ha debido esperar demasiado tiempo para verse impresa en su totalidad.

En ciento veintiún capítulos se describen paisajes y se habla de gentes de las extensas tierras que van de Cartagena de Indias al Collao, la región del lago Titicaca, en un período de viajes y observaciones que comprende de 1535 a 1550. Agudo observador y escrupuloso testigo, registra los más variados datos relativos al medio natural, a los diversos pueblos y culturas con los que entra en contacto, remontándose en el tiempo y describiendo los restos materiales y las tradiciones de un pasado remoto, recreándose en lo curioso y legendario, documentado con testimonios orales y acusando los efectos de la conquista, los hechos y actividades de los castellanos y sus relaciones con los indígenas.

Se trata de una valiosa descripción introductoria a la que sigue una segunda parte referida a la compleja organización incaica conocida por *El señorío de los incas,* de la tercera, *Descubrimiento y conquista del Perú* y la última, en parte inédita, referida a las guerras civiles del Perú, que constituyen la más completa información sobre el tema.

Dos obras en un volumen cierran el de los aparecidos hasta el momento en «Crónicas de América», los *Naufragios* y los *Comentarios,* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, en edición y con estudio preliminar de Roberto Ferrando.

La primera constituye un vivo relato de aventuras, un alegato de habilidad por la supervivencia en la que el autor cuenta su odisea desde su accidental llegada a Florida, por desviarse su nave, iniciando un periplo por tierras tan desconocidas como inesperadas del que sólo quedaron cuatro supervivientes, tras diez años de sufrimientos. Escrita como relación de méritos, se imprime y alcanza gran difusión, proporcionando a Cabeza de Vaca una fama que le vale el nombramiento de gobernador del Río de la Plata, a donde acude con intención de ayudar a los supervivientes de la expedición de Pedro de Mendoza. Explorador empedernido y gran conocedor de las formas de vida indígenas, con quienes convivió en el norte, llega a las fuentes del Paraguay.

Sin embargo, el exceso de poder y la enemistad con los colonos, terminan en abierto enfrentamiento y sublevación, haciéndole prisionero y enviado a España, donde es juzgado y condenado.

La segunda obra, los *Comentarios,* escrita por su secretario Pero Fernández con la intención de aportar un alegato favorable a su gestión, pero inspirada o tal vez dictada por él mismo, no llegó a surtir tal efecto al ser neutralizada por los testimonios de sus enemigos, originando una polémica aún no resuelta sobre la actuación de ambas partes.

Desde 1555, ambas obras se editaron juntas y trascendiendo los fines particulares para los que fueron escritas, a pesar de referirse a los dos subcontinentes, hasta el presente se entienden como unidad inseparable en la vida aventurera de Alvar Núñez.

La colección «Crónicas de América» acaba de empezar, siguen a estos primeros títulos *El señorío de los incas,* de Cieza de León; *Visión de los vencidos,* de León-Portilla; *Relación de las cosas de Yucatán,* de Diego de Landa; *Descubrimiento del río Apure,* de Jacinto de Carvajal, y está prevista la edición del *Diario de Colón,* las *Cartas de Cortés,* así como los relatos de Pigafetta, Federmann, Schmidl, Jerez, Hernández, Teixeira, Motolinía, Las Casas y un largo etcétera, con la pretensión de ofrecer una colección especializada en el mundo americano, que con criterio moderno y textos depurados permita la fácil localización de obras dispersas y desigualmente editadas, en una meritoria iniciativa de *Historia 16,* que no dudamos se ampliará a los inéditos que aún en nuestros días esperan en archivos y venerables instituciones su redención desde el pasado, ocupando el lugar que les corresponde en lo que puede ser una de las grandes colecciones historiográficas sobre el Nuevo Mundo, acorde con las exigencias del tiempo en que vivimos.—LORENZO E. LÓPEZ Y SEBASTIÁN *(Esquilache, 12, 3.º dcha. 28003 MADRID).*

Acrópolis *

Leer una novela de Rosa Chacel es penetrar en un discurso mental tan seductor como complejo, o mejor dicho, tanto más seductor cuanto más complejo; es adentrarse en una selva y, aunque con frecuencia los árboles no dejan ver el bosque, sentirse avocado a seguir sin detenerse a formular la pregunta «¿por qué?». El porqué, sin embargo, es evidente e importante. La misma Rosa Chacel, en un capítulo de su novela inacabada *El pastor* [1], nos da una pista: «La comunicación consistía en una especie de conformidad mutua, cada uno asentía al rumbo mental del otro, fuese el que fuese». Esto es lo que le sucede al lector cuando penetra en la obra de la escritora vallisoletana: asiente, alcanza la conformidad; y lo que la escritora hace es, en cierto modo, obligarle a ella: «El que habla —afirma [2]— quiere llevar, a la fuerza, al que

* ROSA CHACEL, *Acrópolis,* Barcelona, Seix Barral, 1984.

[1] *El Urogallo,* núm. 3, junio-julio, Madrid, 1970, pág. 24.

[2] *Acrópolis,* pág. 10.

escucha, al secreto lugar donde está escondido el cofre porque en el cofre está *su* tesoro —el del que habla—». Esta frase pertenece a la segunda página de su última novela *Acrópolis*. De entrada, pues, se nos comunica en ella la voluntad de la autora de obligarnos a seguirla a un terreno concreto, nada menos que el de su propio ser.

Pero Rosa Chacel afirma que la novela empieza en la página 308, a la que debía preceder una página en blanco para señalar el gran espacio temporal que la separa de la anterior y que, por un desdichado error editorial, falta. Además, según ella, todo estaría dicho en una frase de la última página (la 367) que dice: «Pase lo que pase, lo que pase no será más que lo que ahora es, lo que está siendo, porque ello, en total, no es más —nunca será más— que *la reyerta de dos madres a la puerta de la Iglesia...»* El nudo de la historia narrada —historia que se inicia en su novela anterior *Barrio de Maravillas* y que seguirá en la ya iniciada *Ciencias naturales*—: un amor imposible debido a la diferencia de clases sociales de sus protagonistas, que a su vez simboliza lo inconciliable de las dos Españas, serían, pues, estas palabras: y serían un nudo donde convergen los distintos hilos del tejido, los personajes y espacios, podríamos decir los personajes portadores de espacios, cuyo ser actual consiste en tomar conciencia de su inserción en el tiempo, lo que algunos hacen por medio de su despertar vocacional (Isabel y Elena), y otros a través de la política (Luis) o bien profundizando en sus actitudes vitales (Laura y Martín).

Ahora bien, veamos qué palabras son aquellas con las que se inicia la página 308. Las palabras son: «Y yo, mientras tanto, pensando en otra cosa». Se ha dicho que en los dos primeros acordes del preludio del *Tristán e Isolda* de Wagner se halla comprendida toda la ópera; la misma Rosa Chacel ha hablado repetidamente de que todo estaba ya «antes, si puede ser antes» [3]. Siguiendo esta teoría la frase mencionada sería condensadora de la novela. Por de pronto, si nos fijamos en el comienzo real de la narración (la página 9), constataremos que la primera palabra encierra ya «otra cosa», esta palabra es «paradoja», y va seguida muy de cerca del adjetivo «laberíntica». Pero esta «paradoja», esta «otra cosa», no nos llevemos a engaño, no es más que «lo mismo», el *todo* que pronto uno de los personajes, Martín, propone estudiar como si «fuera una sola cosa» [4]. Ese captar el todo como una sola cosa es, precisamente, la capacidad intuitiva bergsoniana que Rosa Chacel describe como «un sentido, un tacto especial de todos esos engranajes; que en el primer momento ni el sujeto mismo puede explicarse y le hace decir: lo intuyo irracionalmente. Es cuando en ese interior se tiene una sensación de los engarces, lo que llama también Baudelaire «las correspondencias». Al que percibe así, a golpe de vista interior, esas correspondencias, puede parecerle que se trata de adivinación, pero eso es intuición. Es un conocimiento interior que puede parecer irracional, porque no se ve su razonar; es algo a lo que podríamos darle un sentido técnicamente musical: un acorde. Se pesca ese acorde, unión de notas que puede parecer que anda cada una por su lado, pero que unidas tienen un sentido.» [5]

Junto a ese acorde que se alcanza «a golpe de vista interior», hay que situar otro en cuya génesis interviene el mundo externo, y de ambos surgirá la imagen integral

[3] En *Desde el amanecer*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

[4] *Acrópolis*, pág. 19.

[5] Entrevista con Rosa Chacel en *Camp de l'arpa*, núm. 74, Barcelona, abril de 1980.

de la realidad —esa «hidra de cien cabezas» [6]— que el escritor actual, Rosa Chacel en este caso, quiere dar. Lo que permite que el escritor nos ofrezca en su discurso la imagen integral es, sin duda alguna, esa capacidad humana que se llama conocimiento, y ese conocimiento deriva, dice Zubiri, y así es como lo vive también Rosa Chacel, de una intelección sentiente: «Porque como los sentidos nos dan en el sentir humano cosas reales, con todas sus limitaciones, pero cosas reales, resulta que esta aprehensión de las cosas reales en cuanto sentidas es una aprehensión sentiente; pero en cuanto es una aprehensión de realidades, es aprehensión intelectiva. De ahí que el sentir humano y la intelección no sean dos actos numéricamente distintos, cada uno completo en su orden, sino que constituyen dos momentos de un solo acto de aprehensión sentiente de lo real: es la inteligencia sentiente.» [7]. Y esta capacidad es, precisamente, la que nos obliga al pensamiento, pues —sigo citando a Zubiri— «No es la vida la que nos fuerza a pensar, sino que es la intelección lo que nos fuerza a vivir pensando.» [8].

Por ello en Rosa Chacel vida y pensamiento se identifican con frecuencia. Pero pensamiento se identifica en ella ante todo con memoria: «Todo pensar es recordar»[9]. La memoria es lo que preside toda su creación. «... Mnemosina... ¡Ya la he nombrado! —decía en su carta a Gregorio Prieto [10]— ... soy —como sabes— su sacerdotisa, quiero decir que vivo para su culto, para traer a la luz sus milenarias reminiscencias y alimentar con ellas el hambriento presente...».

No se trata, sin embargo, de una memoria nostálgica de recuerdos, sino de una memoria por la cual todo tiempo se actualiza en su «tamaño real» [11], una memoria que «es eso que llaman inspiración. Porque además las cosas que se me quedan en la memoria no se quedan solas nunca: por ejemplo, esa copla que te digo, se quedó con toda la calle.» [12]

Memoria «sentiente», inteligencia sentiente y por ello mismo —ya que no se halla ajena a la intervención de los sentidos— susceptible de ser vivida como placer: «Placer de pensar... ¡Placer siempre!... ¡La cohesión de la memoria no puede ser otra cosa...! ¿Qué amor ata a lo que ya no es, por dónde lo agarra, qué es la imagen conservada, tan real que ni siquiera es fija —inerte— sino cambiante?» [13]. Pensar, sentir, gozar, son, pues, una forma de amor. «Mirarlo todo bien —todo lo que se ama... casi todo, con algunos más y algunos menos—, mirarlo de arriba abajo... Luego dicen que es cuestión de temperamento, cerebral, racional, intelectual..., porque casi nadie sabe lo que es el amor, el regusto, el saboreo, la voluptuosidad de medir y pesar, oír, oler y, si es posible, catar... Luego comparar, medirse y pesarse y catarse...» [14]

El amor, el eros, subyace, pues, en el pensamiento y en la misma vida —y está en

---

[6] Rosa Chacel, *Los títulos,* Barcelona, Edhasa, 1981, pág. 70.

[7] *Inteligencia sentiente,* Madrid, Alianza Editorial y Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1980, pág. 12.

[8] *Ibíd.* pág. 285.

[9] *Acrópolis,* pág. 76.

[10] Citada por Manuela Ruiz Malo en su tesina *Rosa Chacel y su obra narrativa,* págs. 58, 59 y 60.

[11] *Acrópolis,* pág. 174.

[12] Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas,* Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 241.

[13] *Acrópolis,* pág. 102.

[14] *Ibíd.* pág. 174.

la base del acto creativo (repetidamente se ha referido Rosa Chacel a la frase de Rilke en la que afirma que la experiencia artística y la sexual «son sólo diversas de una idéntica ansia y dicha» [15]), pues se trata, como quería Platón, de un deseo de engendrar en belleza. La novela *Acrópolis,* que en su origen se llamó *Escuela de Platón* pues su autora quería narrar en ella la epopeya de su generación, la del 27, va encabezada por una frase de Dámaso Alonso que dice: «... los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía...». El propósito inicial de la obra y aquel título han sufrido transformación, a pesar de ello, se alude a los del 27 repetidamente: son esos ladrillos con los que «se podría tal vez esbozar una república platónica...» [16], esos ladrillos, en los que si «no brotase, no se enroscase, no se encaramase pegada a ellos, como la parra virgen la buena literatura... nada, no habría nada que esperar» [17], son los que constituyen esa *fraternidad,* los que permiten que en la novela surgan de pronto esas páginas [18] —tal vez las más hermosas— de «homenaje a Góngora»; y la Acrópolis es la colina de los Altos de Hipódromo, donde se hallaban el Canalillo y la Residencia de Estudiantes; es el lugar donde el Ave Fénix emite su canto «más límpido y vibrante que el de la oropéndola» [19]. Ese concreto «sistema que el amor presidía», que queda meramente entrevisto en *Acrópolis,* Rosa Chacel proyecta dejarlo ver en toda transparencia en *Ciencias naturales.* En cuanto al amor... el amor está ahí, en ese *todo* regido por Mnemosine, donde sentir y pensar se entreverán con tiempo y ser, siendo a la vez amor, pues el seguir siendo es al fin y al cabo génesis.

Toda esta complejidad se nos entrega en *Acrópolis* del modo más próximo a su realidad, es decir «siendo» en la palabra, la palabra, ese ámbito donde «todo germina, todo lo que brota de ella porque ella es la fecundidad misma» [20]. Por este motivo de entre las técnicas narrativas utilizadas, monólogo interior, diálogo y narración, domina la primera y la tercera se ve reducida al mínimo. La realidad objetiva aparece casi siempre interiorizada, entremezclada con la reflexión y las descripciones puras son escasas. Si en *Barrio de Maravillas* —novela que trataba de la formación de la personalidad de unas «chicas»— se describía una etapa de acumulación de experiencias y sensaciones y por ello lo visual y lo sensible procedente del entorno tenían gran importancia en sí (recuérdese el gran número de páginas en que se daban a conocer ambientes por medio de la luz técnica que ahora se reduce a algunas pinceladas), en *Acrópolis* —novela de la toma de conciencia— domina el pensamiento de los diversos personajes que tan pronto se entregan a elucubraciones, como elaboran un discurrir mental referido a otros, o investigan en sí mismos. Los materiales que se emplean en ambas novelas, sin embargo, son los mismos, siendo los más sobresalientes: el tiempo en el que discurre la acción en contraposición con el tiempo mental, el arte, con sus mitos y símbolos, y los códigos literarios y culturales.

---

[15] *Cartas a un joven poeta,* Madrid, Alianza Editorial, 1980, pág. 40.

[16] *Acrópolis,* pág. 222.

[17] *Ibíd.* pág. 223.

[18] *Ibíd.* págs. 230 a 234.

[19] *Ibíd.* pág. 276.

[20] Rosa Chacel, *Carta a Gregorio Prieto, op. cit.,* pág. 59.

El tiempo, que es «todo el tiempo» [21] surge del mismo pensamiento de los personajes, que a su vez es asimilación del mundo externo, realizándose una integración del subjetivo y el objetivo que sólo, a veces, se ve interrumpida, como si se tratara de una llamada de atención, por el tiempo histórico. Así, del mismo modo que en *Barrio de Maravillas* el asesinato de Canalejas nos sitúa de pronto en un momento concreto vivido por España, en *Acrópolis,* con la misma intención, se nos describe el Tajo desbordándose, y eso sucede justamente en la mitad de la novela, en la página 187. La historia irrumpe, pues, en la narración, si bien el ambiente se había preparado páginas antes con la descripción de un hombre vencido por la miseria hasta tal punto que por los rasgados fondillos de sus pantalones «asoma un testículo» [22]. A partir de ahí, el clima en torno a eso se hace más intenso, se habla de «solidaridad», se comenta el «ultimátum contundente: proletarios de todos los pueblos, uníos» [23], se discuten frases del *Manifiesto,* se toca el tema fundamental de la libertad...

Pero el tiempo está estrechamente vinculado a todos los materiales utilizados a lo largo de la novela, y es natural, ya que el propósito de la autora es narrar «aquel momento». Así, en lo que se refiere al arte, recurso importantísimo ya en *Barrio de Maravillas* donde se empleaba fundamentalmente como explicación simbólica de los personajes (Ariadna, los «Carreños»), en *Acrópolis* tiene ante todo la misión de desvelarnos el pulso de la época. La exposición de Anglada, que a su vez se explica por medio de un poema de Rubén Darío *(La hembra del pavo real / estaba en el jardín desnuda: / mi alma amorosa estaba muda / y habló la fuente de cristal)* [24], tiene el carácter de una «eclosión auroral» [25]: la entrada del progreso, del modernismo; el diálogo sobre Dostoievski, la mención de los burritos de Chagall y el Platero o del Palacio de la Música de Barcelona no tienen otro sentido.

El arte, con todo, es muchísimo más que eso. Es, por ejemplo, el terreno común a través del cual los personajes podrán saltar —y ahí se podría hablar de una salvación a través de él— fuera del ámbito que los define, esto es lo que le sucede a Isabel, a quien Berth, poco después de decirle «Bueno, estás harta de saber que nunca fui a vuestra casa: nunca me atreví a deciros que quería ir a verla por miedo a que creyeseis que era curiosidad —curiosidad periodística, información, ¡vade retro!, vuestra casa sois vosotras..., vosotras sois una casa, una patria...» [26] le anuncia: «Tú acometes ahora tu nueva vida y nosotros nos quedamos viendo lo que pase aquí» [27].

Vinculados también con el tiempo —«ese momento»— están los códigos literarios empleados, las alusiones a objetos determinados y algunas correspondencias de situaciones en que se hallan los personajes. Entre los primeros he mencionado ya el «homenaje a Góngora», que consiste en cuatro páginas (de la 230 a la 234) a lo largo de las cuales la prosa se entreteje con versos del poeta, siendo su núcleo precisamente

---

21 Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas, op. cit.,* pág. 163.

22 *Acrópolis,* pág. 178.

23 *Ibíd.* pág. 252.

24 *Ibíd.* pág. 52.

25 *Ibíd.* pág. 56.

26 *Ibíd.* pág. 350.

27 *Ibíd.* pág. 351.

una alusión temporal: «Era del año la estación florida». Aparecen también alusiones a otros poetas, así se cita a Quevedo, al mencionar el verbo «galantear» —lo que nos lleva de inmediato a los repetidos recuerdos, en *Barrio de Maravillas,* del soneto que comienza «Esta, que duramente enamorada / piedra desde la tierra galantea / al Norte, que en el cielo señorea»— y se hace precisamente hablando de la «academia de nuestro tiempo». Pocas frases antes se nos había recordado una academia donde se «esperaba obtener esa armonía en la que "El alma se serena y viste de hermosura y luz no usada"» [28], cita de la oda «A Francisco Salinas» de Fray Luis de León, a la que se alude de forma recurrente y simbólica tanto en *Barrio de Maravillas* como en *Acrópolis.* La «academia de nuestro tiempo», se nos dice ahora, tiene con el tiempo «una archicompleja relación» /.../ «aspira a enfrentar la permanencia con la fluencia» [29].

Del mismo modo determinados objetos y situaciones nos colocan delante del momento histórico, así los litines, el gramófono, el benjuí, la esculturilla de una sílfide, y, por su carácter simbólico, el hecho de la «caída» en que incurren o creen incurrir diversos personajes (la «Maritornes», Isabel, Antonia) —de nuevo juego de correspondencias—, sin duda relacionada con la mención del Monumento al Angel Caído de la página 49, pues, ¿no encierra eso un presagio o adelantamiento al tiempo de «caída» del arte —hermosura derribada—, ya que —se nos dice— «no hay nuevos cánones de belleza»? [30].

Esta técnica que consiste en que una situación determinada que reaparece como un *leitmotiv* sea a la par descriptiva y simbólica, se emplea de modo más explícito al definir los personajes, así la expresión «el mundo cabeza abajo» [31] referida a Isabel la configura por contraposición a Elena, que se identifica con la escultura («se coge con las manos: es lo que es y nada más» [32]); las palabras «un ser para el amor» [33], nos dan la medida de Antonia; el adjetivo «sibilina» referido a Laura, la maestra, nos desvelan su carácter de augur, su cualidad de visión en profundidad. En efecto este personaje nos da dos claves importantes de la novela, una de ellas, ya la he mencionado, es la que sitúa su discurso en el terreno de las correspondencias, su frase «yo, mientras tanto, pensando en otra cosa», la otra, de igual nivel, nos revela la actitud básica de la autora: «yo no pido nada y recibo lo que me dan. No, lo que *se da:* me pagan con ser y yo les doy eso mismo, mi ser la maestra del barrio...» [34].

Si la novela empezara realmente como pretende Rosa Chacel en la página 308, tal vez se pudiera, en efecto, resumir con aquella frase ya mencionada: «Lo que está siendo, /.../ no es más —nunca será más— que *la reyerta de dos madres a la puerta de la Iglesia»,* aunque habría que ampliarla con otras: «el ideal que se quería —que ellos, todos ellos—, querrían agarrar, era ostensiblemente bifronte: dos faces de un mismo cráneo, Ciencia, Libertad... Y ahora que las tienen, no las acarician con pasión... /.../ Ciencia

[28] *Ibíd.* pág. 360.
[29] *Ibíd.* pág. 361.
[30] *Ibíd.* pág. 248.
[31] *Ibíd.* págs. 127, 235.
[32] *Ibíd.* pág. 47.
[33] *Ibíd.* págs. 163, 166.
[34] *Ibíd.* págs. 175 y 176.

y Libertad, se ponían a una altura que toda alma viril trepaba por besarlas... ¿Qué siguen trepando...? Lo que está a la vista es que siguen trabajando como negros... El antiguo ardor se reduce ahora a ejecución eficiente. La más lograda, la magnánima libertad, se enseñorea de todo terreno, pero ya no se esculpe en arcos de triunfo. La Ciencia —y su ejecutiva la técnica— no se graban en planchas a lo De Neuville /.../» [35], sin que pueda dejarse de lado esta afirmación previa: «Lo que pasa es que en cuanto la libertad desafina nos asalta la frase lapidaria, *No era eso, no era eso»* [36]. En este caso la presencia de aquel hombre vencido, cuyos pantalones tienen rasgados los fondillos, tendría verdaderamente el carácter de prólogo. Pero la novela, que es todo eso, es ante todo manifestación del ser de la autora, ¿pues cómo podría narrar de forma integral algo que no hubiera pasado por su médula, vibrado en ella, convirtiéndose así en ese *todo* a cuya investigación incita?

«Ser, nada más. Y basta./ Es la absoluta dicha.», son versos de otro vallisoletano ilustre, Jorge Guillen [37], y también: «Soy, más: estoy. Respiro./ Lo profundo es el aire, / La realidad me inventa.» En Rosa Chacel se trata de un tanto monta pensamiento-realidad-tiempo: «Es vergonzoso no ir, es degradante seguir pataleando en la casi gelatina de la seguridad..., vida real defendiéndose, pataleando en el tiempo, agarrando un minuto más, buscando el equilibrio, la estabilidad..., estar, estar, corroboración del ser que ve y comprende el fluir y se queda parado... Las ideas, las mínimas ideas humanas, los pensamientos en ocurrencias que flotan o fluyen en el ámbito de la mente sin puntos fijos, como el agua: el ámbito ilimitadamente transible donde las ideas nacen, incuban mínimos pensamientos.. Si digo *nacen, incuban,* digo —pienso— engendran, y tengo que admitir que algo dentro de mí sigue encadenándose en conjunciones...» [38].

Junto a estas frases es interesante situar otras, aquellas en las que por boca del personaje del anticuario, el señor Gut Gut, expresa Rosa Chacel su experiencia de la génesis de la obra de arte: «Yo le diría, siga con él, siga trabajándolo, detallándolo cada vez más, así es como se hace lo bueno. Así es como se hace el pájaro dentro del huevo. Pero ya es hora de que rompa el cascarón.» [39]. En esto consiste, a mi juicio, su novela *Acrópolis,* en la concreción del acto creador, en ese incubar dilatado por el que se van cediendo a la obra el calor y tiempo necesarios. Mirándola desde ese punto de vista habrá que dar la razón a Rosa Chacel, pues es muy probable que ella sepa que después de tan prolongado espacio de cuidadosa atención al llegar a la página 308 rompió el cascarón con impaciencia.—CLARA JANÉS *(Plaza San Juan de la Cruz, 8. 28003 MADRID).*

---

[35] *Ibíd.* pág. 364.

[36] *Ibíd.* pág. 363.

[37] *Cántico,* Madrid, Cruz y Raya, 1936, poema «Más allá», pág. 17.

[38] *Acrópolis,* pág. 18.

[39] *Ibíd.* pág. 324.

La gran máscara del mundo

Hoy resulta ya un lugar común sostener el principio de que, si bien la obra literaria se inscribe en complejos sistemas de relaciones de varia índole, su vinculación primordial la establece, como postuló N. Frye, con otras creaciones de su misma naturaleza. La historia de nuestras letras constituye una persistente ejemplificación de tal aserto, habida cuenta de que, a mayor abundamiento, desde los retóricos antiguos hasta los semiólogos contemporáneos, se abonaron siempre técnicas diversas para elaborar la literatura a partir de la literatura. Esta tesis, predicable de cualquier texto literario, no cabe duda que se evidencia con más fidelidad cuando se aplica a determinados textos en los que se percibe, por parte del autor, una acusada voluntad de recrear su experiencia e imaginación bajo el tamiz de formas y contenidos que se encuentran en la serie literaria. Pues bien: ese es el supuesto artístico a que responde *Jacinto,* el último poemario publicado por Rafael Ballesteros [1].

Tentativa del marco

La práctica de literaturizar la literatura, de la que *Jacinto* es notable exponente, aunque seguramente no es todavía el más ostensible que puede alcanzar la poética ballesteriana [2], se advierte desde el primer conjunto de versos del escritor, *Esta mano que alargo* [3], pero se enfatiza a cada libro que entrega. La fase siguiente, *Las contracifras* [4], consistirá en acentuar la vertiente lúdica del hecho poético, al compás del incremento de los temas literarios sobre los asuntos de carácter social, y a vueltas de una reelaboración de motivos y modelos literarios preferentemente clásicos. *Turpa* [5] intensificará el legado precedente. Sin embargo, su aportación más decisiva estriba en marginar estructuras prefijadas, y en erigirse en lograda tentativa de poema-libro, cauce al que se amoldará luego *Jacinto.*

En las obras anteriores a *Jacinto* se hallan, pues, una serie de notas que servirán de cañamazo a Ballesteros para acometer el que, hoy por hoy, es su título de mayor compromiso, esculpido so color de auto sacramental. Pero que *Jacinto* se moldee bajo este prisma no parece responder tanto a una graciosa y gratuita opción estética del autor, cuanto a un emergente reclamo personal-incluso profundamente biográfico—, y expresivo que venía larvándose desde muy atrás. Permítaseme que justifique cómo va naciendo, desde el hondón de su vivir y su crear literario, el tan desafiante como irresistible atractivo del auto sacro.

---

1 *Jacinto* (primera versión de la primera parte), Editorial Godoy, Murcia, 1983, 199 págs.

2 El poeta tiene en prensa, actualmente, el poema *La Cava.*

3 *Esta mano que alargo,* El Bardo, 30, Barcelona, 1967, págs. 34-48 del volumen *Doce jóvenes poetas españoles.*

4 *Las contracifras,* El Bardo, 49, Barcelona, 1969, 55 págs.

5 *Turpa,* El Toro de Barro, 25, Carboneras de Guadazón, 1972, 41 págs.

Respuesta al origen

Primero hablemos de la motivación biográfica en pos del auto, o mejor de la motivación filial. En este punto, merece hacerse notar que, en el soneto «Mirando qué pasó me paso el día», de *Las contracifras,* se dice «Funcionario nací de padre católico y pobre...» Y bien: repárese en los calificativos, católico y pobre, consustanciales con la razón de ser de los autos sacros, y compagínense con el terminante contenido conceptual que cierra el soneto «La piedra da en la luz y dobla el día», del mismo libro, cuyo segundo terceto transcribo:

> ... ¡Pon los ojos a mira
> de punto de las cosas! No otra, ésta es la verdad: moriré ecumenista.

No se pierda de vista cuanto ahí se declara porque la obra de Ballesteros condice con ese «moriré ecumenista», idea que traduce el fenómeno de que a cada paso el poeta avanza en el camino de la universalización. Claro que, como se explicará más adelante, lo ecuménico tiene para él un sentido muy particular. Las citas de *Las contracifras* se dejan completar con determinados versos de *Jacinto,* y singularmente con aquellos en que el protagonista, en la «Parte VI», se sabe continuador de unos ayeres en los que fue convicto y confeso de leso culto a la divinidad, o contrito se sentía culpable y en pecado, o distante admiró el arte eclesial y el aire poético de los templos, o poeta se demanda en *Jacinto* si en los pálpitos y códigos del pretérito subyace ya el sentido del existir por el que, hoy, prosigue interrogándose, con la patética perplejidad de quien cree intuir que la respuesta es la propia pregunta.

Y como la pregunta es la fórmula de Jacinto para autorrecrearse, o sea, para crear *Jacinto,* ocurre que, al igual que en la *Carta al padre,* de Kafka, el discurso literario puede interpretarse a modo de respuesta, una respuesta que se envía en hueco semántico. La misiva, torturada por un lenguaje aberrante, se reenvía al progenitor descubriendo, en su contrafaz, el falsificado idioma ideológico impuesto en tiempos por el padre. A los conocedores de la dramaturgia de Calderón, cuyas líneas de fuerza las vertebra la dialéctica entre imposición del padre, y rebeldía del hijo, no les sorprenderá lo más mínimo que en *Jacinto,* en tanto que auto, se dejen sentir parecidas solicitudes inconscientes.

Taller de contextura

Y ahora adentrémonos en la motivación expresiva que condicionó el auto, la cual se registra en sus poemarios anteriores. En *Esta mano que alargo* se constataba meridianamente que una de las constantes de la poesía de Rafael Ballesteros no va a ser la ideologización del texto literario, pero sí va a ser el carácter discursivo y hasta dialógico del mismo. Por lo demás, no hay alegoría marcada en este primer libro, pero la constante apelación a España y el aire de proclama que transpira el poemario conjuga con la conocida definición calderoniana del auto como «Sermones/puestos en verso, en idea/representable...» Aunque el poeta compone un libro de ribetes épicos, y de invocadas solidaridades, fruto de su honda convicción en la dignidad de lo

humano, ultrajada por la injusticia y la falta de libertad, las concretizaciones que se dan en los catorce sonetos nada impide puedan ser entendidas como muestras individuales susceptibles de generalización. Es el caso de poemas como «Francisco Hernández, medallón de plata», o «Tú tienes la esperanza, a media entrada», donde también se menciona a un hombre por sus señas, Rafael Bejarano.

Respecto a la presencia gravitatoria de la literatura en *Esta mano que alargo,* sépase que se distinguen claramente ahí las lecturas del poeta, entre las cuales destacan Pablo Neruda, «el 27», Hernández, etcétera. Pero que asomen los libros implica un natural y esperable, por primerizo, grado de impremeditación estilística, más que una deliberada técnica artística. Con todo, la literatura como pretexto creativo aparece ya en este conjunto, como lo demuestra el soneto «A lo mejor termina todo en fiesta», en cuyo frontispicio copia Ballesteros el impulso oteriano que lo mueve. Procedo a la transcripción del soneto, que recuerda, al autor de *Pido la paz y la palabra,* en la imaginería amorosa que se dedica a España, a fuerza de su querencia por la patria. No obstante, en el texto rezuma la decantación personal ballesteriana, superadora de quejumbres, y alentada por un tono de esperanzas civiles:

España, no te aduermas.
BLAS DE OTERO

A lo mejor termina todo en fiesta.
Amanece una luz, se apaga el rayo,
nos comemos la rabia, digestamos
la pena y nos queremos. A lo mejor,

mañana. Ya está tomando el aire un buen
camino. Caminamos a un sol que se
nos viene. No tomamos veredas y
el agua corre clara aunque escondida.

Ahora, comencemos. Con mucho amor
por siempre y alabado. Terminemos.
Comencemos por paz y terminemos

puros. España, no te aduermas. Vamos.
Vamos los dos cogidos por las manos
enlazados y amados para siempre.

En *Las contracifras* se peraltan algunos aspectos recibidos de *Esta mano que alargo,* otros se revelan ahí, y los hay que cambian el sentido de su presencia. Entre los primeros, procede consignar el aumento del dialogismo y del carácter reflexivo del discurso. Entre los segundos, sobresalen: el énfasis simbólico que se adjunta al individuo (en el poema «Enrique: un día abriste la ventana», ya no se designa al hombre por el apellido); y la impregnación temático-religiosa (escrituraria, literario-ascética y mística, eclesiástico-litúrgica, etc.). Ya en la vertiente literaturizadora de lo

literario, digamos que, a las instancias poéticas citadas a propósito del libro precedente, habrá que añadir en éste la *Biblia,* Garcilaso, Acuña, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Gracián, Darío, Juan Ramón, Dámaso Alonso, Aleixandre, Guillén, César Vallejo, Gabino-Alejandro Carriedo, etc. Sólo dejo constancia de esta nómina, porque comentar las aportaciones a la poesía de Ballesteros de los autores recién aducidos es empeño que desborda los límites del presente estudio [6], cuyo objetivo primordial se circunscribe al poema-auto, y a los ascendientes intrínsecos de que dimana.

La contribución de *Turpa* al encuentro de Ballesteros con el auto sacro se sitúa en coordenadas diferentes de las de *Esta mano que alargo* y *Las contracifras. Turpa* colabora con un discurso que, aun conectando con algunos registros de la lengua literaria inicial del poeta, puede considerarse nuevo. *Turpa* está escrito con un idioma extraño, cuya base conceptista se caracteriza por numerosos neologismos, por la explotación de incompatibilidades semánticas, y por acudir a la paradoja como una de sus técnicas más significativas. Pero por encima de todo, *Turpa* ensaya la tipología del poema-libro, esperable salida a la tendencia de corrosión estructural que apunta en *Esta mano que alargo,* y prosigue en *Las contracifras.* Haber aportado este módulo será acortar distancias con el drama sacro, toda vez que aquellas piezas se concebían y encuadraban en un único acto, de manera que cualquier libro de poemas sería a una obra dramática convencional lo que un auto a un poema-libro.

Del modelo contrapuesto

El lector habrá podido percatarse de que Ballesteros, al concebir *Jacinto,* ya lleva en sus alforjas poéticas bastantes de los hilos imprescindibles para tejer un auto. Pero le faltan aún unos cuantos rasgos pertinentes, y va a aprovechar esa falta para introducir unas variables extraordinarias. Reflexiónese, antes que nada, sobre el marco, sobre el poema-libro. En *Turpa,* pese a que las líneas carecían de numeración seriada, era posible describir un hilo conductor, una linealidad, la cual garantizaba el «orden del libro» que va al fin del mismo («Nace Turpa», «Turpa crece más allá de todo», «Turpa pasa al ataque», «En el atardecer se ha consumado la batalla. Y, ahora, se termina todo»). En *Jacinto,* por contra, no se establece arquitectura de tapiz. Me explico: el poeta no construye ni se apoya en una historia, *conditio sine qua non* de todo auto, sino que sustituye el desarrollo de un argumento por la técnica germinal de expandir el libro desde y por varias direcciones. Pero el hilo conductor, que había funcionado perfectamente en *Turpa,* desaparece aquí por otra causa todavía: por ser ocioso para el *quid* de la obra, que radica en una dilatada, honda y polisémica interrogación sobre el hombre, pensado como ser que existe en medio del espectáculo del mundo, y del que se predica históricamente una presunta trascendencia ultratelúrica.

Al desplegarse, al irse alargando y ensanchando con la interrogación como mecanismo reproductor, *Jacinto* avanza a ninguna parte, pero crea el efecto mental de que progresa, de que camina hacia una meta predeterminada, cuando en realidad lo

---

6 En un próximo estudio sobre la poesía de Rafael Ballesteros se destinarán las páginas necesarias a esta cuestión.

único que ocurre es que parece llegarse a un fin, y allí se despierta uno viendo que el epílogo no era sino el prólogo. Sólo esta reflexión permite entender, acaso, un cierre que es principio. Léase el término simulado de *Jacinto:*

LA SABIA: LA MARIA

La exactitud que tenga
su línea y su arquitrabe.
El prodigio, su ala,
su asombro, su barranco.

Habla, Rodrigo. Di.
Pregunta la pregunta.

Pregunta la pregunta.

DON RODRIGO

¿Conoce el hombre a sí?

«Pregunta la pregunta», es decir, semeja que hemos llegado al objetivo sin habernos movido de la introducción. Pero desde luego el viaje no fue baldío, porque ya se dijo que «se hace camino al andar», se ha creado espacio, el espacio del texto, el espacio escénico que fantaseaba el escritor desde su más remoto presentimiento de *Jacinto.* Y ahora en el espacio hay que situar las figuras, y así, en la obra se insertan personajes simbólicos y alegorizaciones, como El Mentor, La Mujer, El Pórtico, La Abadía, y tantos otros. Entre ellos habrá que subrayar el personaje histórico del último rey visigodo, Rodrigo, que en *Jacinto,* sin duda, simboliza a la humanidad en su variante española, más concretamente andaluza, y habra que subrayar, también, al protagonista Jacinto, personaje que simboliza al poeta, y encarna al poeta Rafael Ballesteros [7].

La concurrencia, en el seno de *Jacinto,* de seres cronológica y entitativamente tan alejados, como María, el Arcángel, la Muerte, Belcebú, Rodrigo, el poeta (Rafael Ballesteros), etc., opera como réplica del anacronismo intemporalizador típico de los autos clásicos, que mezclaban personajes de muy distintos mundos y siglos. De esta suerte se reúnen en un mismo marco literario (auto sacro-poema libro) pasado y presente, desde la antigüedad al momento actual. Es curioso, en este orden de cosas, que en *Jacinto,* y a diferencia de otros libros ballesterianos, se indiquen al detalle los lugares en los que tomó forma el poema, retahíla de escenarios que, amén de otras lecturas posibles, no puede sustraerse a la significación connotativa que adquieren en un auto, subrayando indirectamente la universalidad del mismo, por obra de la mera mención de enclaves europeos y orientales.

---

[7] Propuse ya estas hipótesis en el artículo «*Jacinto,* de Rafael Ballesteros, o la deturpación del auto sacramental», *Hora de Poesía,* 31 (1984), 38-41.

Junto a los elementos apuntados, *Jacinto* recuerda los autos en virtud de determinados aspectos temáticos, de ciertas ideas desarrolladas, de algunos conceptos aducidos. Como ejemplo, valga hacer memoria de que todo auto se creaba como homenaje al pan eucarístico, pero también cabía el loor a la Virgen, a vueltas de sus lazos con el cuerpo de Cristo. Esta segunda opción será la recogida tangencialmente por el poeta, la de conceder gran peso específico a la poesía mariana, entrevista con lente muy distinta a la tradicional, pero sin renunciar a las fórmulas consagradas. Repárese, a título ilustrativo, en que incluso el número de «Partes» —así las llama el poeta [8]— de que consta *Jacinto,* es el de quince, cifra relacionable con María.

Pero las recién alegadas similitudes de *Jacinto* con los autos, que no pasan nunca de ser semejanzas muy poco estrechas, parecen estar más al servicio de una contestación que de una aquiescencia actualizadora. El propio autor, al referirse a su texto, lo ha calificado de auto «laico», concepto que no casa con las notas típicas de la serie literaria sacramental. En dicha serie, como bien se sabe, se persigue homenajear a los dogmas católicos, ensalzando verdades de la fe, y se quiere combatir errores instruyendo al pueblo con puntos de filosofía escolástica, y con la ayuda de las cuestiones teológicas plasmadas. Siendo así, afirmar el laicismo vale como desafío al sistema del auto para cuestionar de raíz sus motivos, sus formas y, por supuesto, su sentido. Ballesteros utiliza en este libro, evidentemente, la contextura ideológica del auto, su *imago mundi* subyacente, y un lenguaje de connotaciones religiosas, sacramentales y litúrgicas, y lo utiliza saboteándolo, no sólo mediante el trasfondo laicista —sostener la umbilicalidad del hombre con el hombre antes que el religamiento del hombre con Dios—, sino mediante un discurso incoherente, descoyuntado y atrabiliario. En otras palabras: el escritor esgrime un lenguaje deforme y deformante como apuesta por esa inmanencia que ya defendió en *Las contracifras* (recuérdese el «¡Pon los ojos a mira/de punto de las cosas! No otra, ésta es la verdad...»).

En otros pasajes de este trabajo se ha aludido al idiolecto informe y deformador, dislocado, de *Jacinto.* Pero las caras lingüísticas de la obra no se agotan ahí. A este respecto, es conveniente saber que Alfonso Guerra llamó la atención sobre el hecho de que el texto estuviera «repleto de preguntas, interrogantes, enigmas y misterios», y advertía asimismo acerca de sus «formas arcaicas, antiguas, reiterantes» [9]. Hay más: la lengua de *Jacinto* comprende calcos litúrgicos y letanías, sentencias y *dicta memorabilia,* latinismos, medievalismos y otras antiguallas y voces obsoletas varias, términos silogísticos, latinismos, hispanoamericanismos, etc. Amén de este caudal, no resulta menos impresionante en el texto la sostenida y hasta atroz ruptura de los subsistemas léxico y morfosintáctico del español. Estos son los datos, la descripción mínima. Ahora toca interpretarlos.

Vayamos, pues, a la interpretación: la gama variopinta del lenguaje que se ha relatado, con formas diferenciadas en el espacio y en el tiempo, comporta un plus de sincronía supratemporal que comulga con la almendra recurrente en los autos. Tal

---

[8] El vocablo «Parte» ya se utiliza en *Las contracifras,* pero sin la connotación calderoniana que cobra en *Jacinto.*

[9] Cfr. su prólogo a la edición de *Jacinto* ya referida, pag. 10.

plus se refuerza con la mecánica de implantar lenguajes reapropiados, citas reelaboradas, imbricándolas en un mosaico compacto que, por el amasijo multisecular que enlaza, potencia el simbolismo ucrónico del texto. A esta tan significativa *summa* de autoridades literarias y no literarias (Aristóteles, Cicerón, Romancero, los dos Luises, Lope de Vega, los Argensola, Bécquer, etc.), se junta el empleo del poema-libro en pareja aspiración integradora. Tocante al estilo, el estilo de Ballesteros se ha trocado aquí en destrozo del estilo, disfrazando su habla literaria bajo capa de una mascarada lingüística que, por serlo, pone en jaque cualquier tentativa de sobrevivencia para un universo sacramentado. Así, el mensaje católico seguro y dogmático, aunque alegórico por su correlato con los misterios, se contrapuntea en *Jacinto* con un discurso de inusitada opacidad.

Deturpación del auto sacro

Contado cuanto antecede, estamos en condiciones de valorar adecuadamente, dentro del relativismo de toda axiología literaria, la especificidad de Ballesteros en su proyecto de renovación del auto, resuelto en términos de proceso al auto mismo. No se pierda de vista, de entrada, que *Jacinto* es el único auto contemporáneo ofertado como poema, como poema para leer, aun cuando sea susceptible de representación, y ello pese a no haberse concebido pensando unidireccionalmente en diálogos y situaciones escénicas convencionales: en la obra no se buscó otro ritmo teatral que el del raciocinio y el de la interrogación sobre el hombre y el cosmos, sobre el tiempo del hombre y sobre su destino en el universo, quintaesencias, por cierto, del drama calderoniano.

Jacinto es, asimismo, el único auto calderoniano sin *historia* que narrar, y sin la tipificada búsqueda de belleza lírica que suele esperarse en tales obras, lo cual no impide que plantee zonas de mímesis con el drama sacramental clásico. Pero la naturaleza de su mímesis no es la de basarse en el auto para presentizar sus valores literarios —la solución de *Angelita,* de Azorín—, ni la de contextualizarlo en un marco revolucionario —fórmula de *El hombre deshabitado,* de Rafael Alberti—, ni tampoco la de reimplantarlo geográficamente, incorporándole seres, sucesos y enseres hodiernos —fue la vía de Miguel Hernández, en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*—. La mímesis ballesteriana, más que conflictiva, resulta violentamente deturpadora del auto sacro, reventando sus paradigmas constructivos.—JOSÉ MARÍA BALCELLS *(Miguel Angel, 109. BARCELONA-28).*

Aproximación a Lezama *

El mentado barroquismo de Lezama Lima exige, y exigirá por mucho tiempo, la instrumentación de claves interpretativas progresivamente refinadas: «trovador hermético y barroco» le llamó Rafael Conte; Esther Gimbernat ve en *Paradiso* «la contracifra de un sistema poético»; E. Guillermo y J. A. Hernández la ven como «culminación del barroco cubano»; A. R. Quintián considera a Lezama Lima como «escritor neobarroco», lo mismo que Severo Sarduy; «aproximaciones» denomina su estudio sobre *Paradiso* Julio Ortega. Barroco, neobarroco, contracifra, aproximaciones: palabras que delatan la complejidad interpretativa de ese extraño producto literario que es *Paradiso,* la variedad de lecturas que ofrece, el reto constante que lanza al lector para que complete en sí la obra.

En esta tradición de desciframiento se sitúa la obra que comentamos. Ya Cortázar había caracterizado a *Paradiso* como un tratado hermético, como una poética. Para la autora no es, efectivamente, una novela como tantas otras, pero, en contra de otros puntos de vista divergentes, afirma que sí es una novela, no una yuxtaposición de capítulos —poemas— autónomos. Cierto que Lezama se consideraba a sí mismo ante todo un poeta; cierto también que el tratamiento de la palabra en la novela es eminentemente poético. *Paradiso* es un esfuerzo de la memoria para explicarse el camino seguido hasta la consecución de lo que Lezama denomina *Sistema poético del mundo,* formulado en la madurez. En una de las cartas a su hermana Eloísa dice: «El tema de esa novela es el Eros del conocimiento, en la niñez y en la adolescencia.» La autora comenta: «Ese "eros" del conocimiento encarnado por Oppiano Licario es lo que José Cemí persigue en su trayecto vital, y a través de él el propio Lezama expresa, alegóricamente encarnado, su proceso poético.»

Antecedentes de este proceso de creación existen en la literatura, y a este propósito se ha recordado a Proust, pero cualquier parecido al respecto ha sido enérgicamente rechazado por el propio Lezama, recabando el derecho y el hecho de la propia irrepetibilidad —la de José Cemí—. De cualquier forma, la explicación trascendente a la obra misma poca o ninguna luz puede arrojar sobre su sentido. Por ello la autora se lanza a un análisis inmanente en busca de la cifra, la clave, la iluminación, en una palabra.

Ampliando el punto de vista del propio Lezama —«la novela... es un Wilhelm Meister habanero»— y el de algún crítico que lo ha visto así, considera a *Paradiso* como un mito, como el producto del propósito lezamiano de convertir la propia vida en una especie de tradición sagrada que, construida de acuerdo con modelos también sagrados, pueda alcanzar la perdurabilidad. Por ello, la entraña mítica que conduce en el fondo el itinerario vital del hombre, rige también el mundo de *Paradiso,* en el que arquetipos, simbologías y esoterismos configuran un mundo singular. Pero es indiscutible que la estructura última de la obra está marcada precisamente por la experiencia de su personaje principal, José Cemí, y toda ella constituye una especie de

* RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN: *El «Paradiso» de Lezama Lima.* Insula. Madrid, 1980, 121 págs.

proceso iniciático en el que el joven Cemí va a conquistar el grado máximo de su destino vital: su don de poeta, es decir, la sofrosine o el ritmo hesicástico».

Sentado este punto de vista, la autora se servirá de la falsilla analítica que le suministrarán determinados antropólogos e historiadores de las religiones (Mircea Elliade, Joseph Campbell, Juan Villegas) para la descripción de la aventura mitológica del héroe —José Cemí-Oppiano Licario-Lezama—, según los distintos momentos rituales —separación-iniciación-retorno—, y siguiendo una secuencia de mitemas: de la llamada, del maestro, del viaje, del cruce del primer umbral. El propio Lezama ha dado pie y pauta para esta lectura con palabras expresas, y, en general, con la tradición esotérica en que se sitúa su obra. Una interpretación estructuralmente paralela a ésta es la de Jaime Valdivieso que concibe la novela como un gran mito órfico en el que José Cemí desciende al Hades como Orfeo en busca de la autenticidad.

Sobre esta trama general se realiza una interpretación en la que hechos, símbolos, referencias, personajes, cobran un sentido en torno al destino del héroe. Lezama vuelca en la palabra todos sus amplios conocimientos al servicio de una historia que se torna sagrada: mítica. De este modo, aparte la intrincada simbología procedente del mundo griego —orfismo, pitagorismo, platonismo—, de la tradición hermética, o de la cristiana, hechos y personajes se vuelven a su vez simbólicos, como sucede en todo relato mítico. Ardua labor de desciframiento que exige del intérprete conocimientos que van de la filología a la mitología, de la filosofía a la teología.

La obra entera de Lezama —como él mismo confiesa— es una obra de «poiésis», de poesía. Esta brota del encuentro entre lo incondicionado y lo causal, pero su hipertelia la lanza continuamente hacia el *cosmos noetós* platónico, mundo de lo incondicionado, donde la seriación causal y la dispersión en el espacio y el tiempo se reasumen en la unidad. Por lo mismo, y como en Platón una vez más, la búsqueda de las palabras poéticas es una anagnórisis, una vuelta a lo primigenio. El centro de esta concepción lo constituye la imagen, centella del Todo o de lo incondicionado que el poeta puede alcanzar: la única manera de concebir el ser es en imagen. Como dice Lezama: «Lo que se reconoce se torna imagen. Lo que hace posible ese reconocimiento es la metáfora». Metáfora: red tendida a la caza de la analogía, de las semejanzas, «para precisar cada uno de los instantes con un parecido». Metáfora: operador de la anagnórisis o reconocimiento. La *vivencia oblicua* cubre lentamente el recorrido que va de lo causal a lo incondicionado; el *súbito* desde lo incondicionado sobre la causalidad y consiste en que dos cosas distintas sugieren imaginativamente y de manera repentina por su relación con una tercera. El intercambio entre ambas crea la posibilidad infinita, pues a través de la imagen se crea un tiempo resistente. De este modo, a través de la imagen se consigue la inmortalidad, palingenesia o resurrección, pues el hombre no es un ser para la muerte. Estas categorías son las fundamentales en esa búsqueda del conocimiento a través de la poesía y que constituye el itinerario de José Cemí en *Paradiso.*

A partir de estos elementos la autora se dedica al desentrañamiento de lo que considera el proceso de formación de Cemí y su base platónica.

Un último capítulo analiza los procedimientos de la palabra en *Paradiso:* Lezama como escritor neobarroco; un breve estudio de las imágenes y metáforas, con

clasificaciones y ejemplos; el humor y sus formas; por fin, el trasfondo cultural de Lezama a través de sus citas y reminiscencias.

Conocedora de lo que la crítica ha dicho hasta ahora sobre *Paradiso,* la autora hace sus propias aportaciones, indudablemente valiosas, para la iluminación de una obra que con razón ha sido considerada hermética. El mérito de esta obrita no radica tanto en los desciframientos de detalle —que son numerosos—, como en el trazado de líneas de fuerza interpretativas.—MANUEL BENAVIDES *(Angel Barajas, 4, POZUELO. 28023 Madrid).*

La obra de José Angel Valente

La obra de José Angel Valente tiene en estos momentos un doble interés: el de ser, como toda gran obra, testimonial, y el de abrir un espacio de exploración y esperanza del mundo.

Valente nace en Galicia en 1929, estudia en su tierra natal y termina sus estudios en Madrid. Pronto viene un exilio voluntario: Inglaterra, Suiza y París en la actualidad. Su formación une, a lo tradicional de su patria, el bagaje de una visión foránea muy amplia [1]. Conocedor de lenguas y literaturas en la propia vitalidad de sus culturas, y dentro de los contornos concretos de unos años críticos en la evolución humana, la formación cultural de Valente, como puede observarse a través de sus ensayos reunidos en *Las palabras de la tribu,* es de una gran lucidez y un gran vigor. El poeta ha vivido una experiencia en solitario, capaz de amplios enriquecimientos, con mirada independiente y objetiva, pero sin perder nunca los contornos reales de su propio país. No es jamás insolidario aunque se despegue de la «manera» que en cada etapa ofrece el grupo de sus coetáneos. Antes bien, es una conciencia aguda, vigilante, con esa sutileza especial que tiene la mirada lírica auténtica.

La obra de José Angel Valente es —como muy bien ha visto Milagros Polo— el retablo de un tiempo nuestro, nuestro y de los «otros», y la exploración más allá de la Historia, y en la historia, de una inmensa cantera de posibles filones de esperanza. La destrucción a la que el poeta lleva, con su palabra dura y fulgurante, los ruinosos mitos de una «edad de plata», es la conjunción de una necesidad histórica y de una visión auténticamente lúcida de nuestra situación. A partir de su primer libro, «A modo de esperanza», es el pulso cierto de nuestro tiempo, el desmoronamiento de viejos mitos y formas decantadas que aún tratan de sobrevivir.

La visión del poeta se cruza entre la vertical mirada de lo sacro y la horizontalidad de la historia. Mirada múltiple y profunda que avanza coherente a lo largo de su obra. Milagros Polo ha señalado esos campos de atención del poeta: la Memoria, el Poder, la Ortodoxia religiosa, la reflexión sobre el Hecho estético y el ámbito oscuro e

[1] George Steiner: *Extraterritorial,* Barral, 1973.

inexhausto de lo Sacro [2]. Campos de atención que nos ayudan a captar toda la fuerza poética de su estilo, la gama tan rica de sus posibilidades poéticas.

Desde sus primeros poemas estaba ya implícita esa doble visión que no escapa a la postura ética del hombre, antes la realza, porque al hombre le es imposible cruzar «exento» por la historia aunque lo intente, y el poeta lo sabe. Por otra parte, nunca, ni en los más enraizados textos de Valente con su tiempo, se pierde esa plataforma de lo «sacro», el hondo crepitar de una oscura «materia», como él dirá en sus últimas entregas y que perfilará lentamente a lo largo de toda su obra.

La meditación de los «poderes» políticos y religiosos llevan a Valente a una de las más profundas visiones del hombre, su condición y su futuro. Nunca el gran poeta ha sido ajeno a estos panoramas. Dante, Shakespeare, Goethe, Quevedo, por citar sólo algunos, tuvieron bien presente la capacidad de mal que esas formas engendran en el espíritu humano; y bajo esas formas que recortan o quieren recortar la infinita capacidad de la vida, la vida sigue burlando, piadosa e imperiosamente, los poderes malignos. Porque justamente el poeta tiene su gran arma, la Palabra, y hace actuar «su propio» lenguaje sobre el pensamiento colectivo.

A la reflexión sobre el Hecho estético dedicó Valente varios ensayos de *Las palabras de la tribu,* uno de los libros más importantes de nuestro tiempo, afirmación en la que coincidimos plenamente con Milagros Polo.

Nos parece fundamental, posiblemente por la envergadura y el alcance de la visión, esa meditación sobre la naturaleza de la palabra poética que hace Valente. Se centra así una poética que gira en torno al poder de la palabra «fundante», la palabra que no puede ser dominada ni usada, una palabra libre y liberadora que el poeta descubre por «tanteo» y «espera», lejos de la servidumbre a los «poderes» que nos han asolado desde siempre, y que en nuestro tiempo se han convertido en las mejores armas de destrucción de lo humano. Así, el poeta escapa al espacio neutro de la palabra enajenada que cree burlar el agobio de una realidad anquilosada y hostil. Esta es la difícil zona límite en que Valente se ha movido.

Valente ha podido escribir *El Inocente,* libro que como un retablo del absurdo y la injusticia arroja la realidad de nuestro tiempo a nuestros ojos semimiopes o intencionalmente ciegos; y junto a este libro llevarnos con *Tres lecciones de tinieblas* o *Material Memoria* al desamparo de una palabra, ni usual ni evadida; límite que abre un espacio vertical [3], abierto al oscuro deslumbrar de la «nada», al lugar sacro donde se pierden los referentes cotidianos, temporales y fugaces, pero nunca la realidad; lo que Valente llamará e indagará en sus últimas creaciones con el nombre de «Materia». La «Materia» del mundo con su germinativo poder infinito, incesante, rica, llena de posibles «sueños de hombre» [4] que a través de él crecen y van a morir en los horizontes de la Historia. De aquí el trabado cruce de esos horizontes, vertical y horizontal, en los que Valente desarrolla toda su obra. Pero dentro de esa amplia visión, en el cruce de esos dos ejes, no pierde el poeta su Memoria. Crece así tanto en lo colectivo como en lo individual, sin caer en esos grandes peligros que apunta

---

[2] Milagros Polo: *J. A. Valente: Poesía y Poemas,* Narcea, 1983.

[3] *El País,* Madrid, 26 de abril de 1981.

[4] María Zambrano: *El sueño creador* en *Obras reunidas.* Estudios literarios Aguilar. Madrid, 1971.

en su lectura de Valente Milagros Polo: «El poeta se salva de dos grandes riesgos, la palabra velo, y la palabra instrumento» [5].

Por otra parte, en los ensayos de *Las palabras de la tribu* encontramos referencias especiales que aclaran, a la hora de un acercamiento del lector, su obra de creación. Estudios sobre la naturaleza de la palabra poética, sobre la influencia de los poderes sobre el escritor, sobre la forma privilegiada de la función mística; estudios sobre autores españoles y extranjeros que marcan los avances del pensamiento poético desde los albores del siglo XX. Todo ello supone, como venimos viendo, una profundización que requiere un conocimiento riguroso de los avances del pensamiento moderno en las diversas capas y etapas de su evolución. Por todo ello, la obra de Valente se nos ofrece llena de riqueza, no sólo en el esplendor de unas formas estéticas que brillan sin más, sino también en el crecimiento enraizado de una visión muy avanzada y muy rigurosa de la realidad, cuando la realidad no es abstracción ni concreción separadas, sino inmenso territorio que nos crea y nos devora.

La obra de Valente tiene el signo de la positividad, el de una radical esperanza, y se separa por ello de algunas corrientes ancladas aún en visiones decimonónicas, visiones que se presumen nuevas y tienen el sello repetitivo de lo viejo y lo gastado; porque una de las tareas del poeta es la de darnos la total vibración de su momento histórico, y al mismo tiempo la entidad de unas «formas» que cierran la eternidad del mundo, sin que ello suponga dogma ni nihilismo. Y esa creo que es la aportación exacta de José Angel Valente [6], todo ello en una ceñida y brillante escritura que no obedece fórmulas ni manifiestos, que permanece en la solitaria obediencia a un oscuro mandato: la concreta, y no por ello menos universal, dialéctica entre el hombre y el mundo, sin quedar apresado en fórmulas o visiones dadas. Esa es la valiosa contribución de Valente a la poesía actual, tan sobresaltada y contradictoria.—MARÍA CARMEN DÍAZ DE ALDA *(Núñez Morgado, 15. 28016 MADRID).*

Mayta o el fracaso esencial del revolucionario *

¿Por qué ha elegido Vargas Llosa a Mayta como personaje de su novela? ¿Porque su caso fue el primero de una serie que marcaría una época? —se pregunta el propio autor—. ¿Porque fue el más absurdo? ¿Porque fue el más trágico? ¿Porque en su absurdidad y tragedia fue premonitorio? «¿O, simplemente —añade— porque su persona y su historia tienen para mí algo invenciblemente conmovedor, algo que, por

---

[5] Milagros Polo: *ob. cit.*, pág. 13.

[6] José Lezama Lima: «J. A. Valente: Un poeta que camina su propia circunstancia», en *Revista de Occidente*, julio 1976, págs. 60-61.

* MARIO VARGAS LLOSA: *Historia de Mayta*. Seix Barral. Barcelona, 1984.

encima de sus implicaciones políticas y morales, es como una radiografía de la infelicidad peruana?»

La respuesta a todos estos interrogantes ha sido *La historia de Mayta,* que no es una biografía, sino una novela inspirada en la vida de Mayta, el medio en que vivió y los acontecimientos que fueron ocurriendo a lo largo de esos años.

La niñez de Mayta transcurre en el colegio Salesiano, lugar donde, por aquel entonces, se aprendía mucho de religión, poco de política y absolutamente nada de revolución. Mayta es descrito como un gordito crespo, de pies planos y con dientes separados. Sus compañeros le fastidiaban mucho por preocuparse de los pobres, por ayudar a decir misa, por rezar y santiguarse con tanta devoción y por lo malo que era jugando al fútbol.

Sin saber bien cómo ni por qué, el Mayta católico y místico se convierte en joven trotskista, homosexual y fracasado en su intentona revolucionaria. El autor nos cuenta entonces la triste historia de un viejo prematuro, en cuya vida no hay más que ilusiones rotas, frustraciones, equivocaciones, enemistades, perfidias políticas, estrecheces, malas comidas, cárcel, comisarías, clandestinidad, fracasos de toda índole y nada que pueda parecerse, ni de cerca ni de lejos, a una victoria.

Cambiar el mundo

Una sola cosa mantiene vivo a Mayta en su carrera imparable de acumular desgracias: su capacidad de reacción contra cualquier injusticia, en el Perú o en el último rincón del mundo. Eso es lo que le lleva a actuar con idealismo y hasta con absoluta ridiculez en pro de un urgentísimo cambio en la faz de la tierra. El resultado es que el Mayta de Vargas Llosa llega a convertirse en un huérfano total. «Se volvió eso —escribe el autor— militando en sectas cada vez más pequeñas y radicales, en busca de una pureza ideológica que nunca llegó a encontrar, y su orfandad suprema consistió en lanzarse a esta extraordinaria conspiración, para iniciar una guerra en las alturas de Junín, con un subteniente carcelero de veintidós años y un profesor de colegio nacional, ambos totalmente desconectados de la izquierda peruana.»

Idealista, bien intencionado —dicen de Mayta algunos de los que estuvieron próximos a él—. Pero ingenuo, iluso y terco como una mula. Vargas Llosa hace el personaje de su novela, además de aprista, comunista, escisionista y trosco, también maricón. Quizá, para acentuar su marginalidad, su condición de hombre lleno de contradicciones. También, tal vez, para mostrar los prejuicios que existen sobre este asunto entre quienes, supuestamente, quieren liberar a la sociedad de sus taras. Mayta es así el revolucionario fogueado, impaciente, lanzado al combate irreflexivo y víctima de su doble vida. Víctima del desgarro que supone el congeniar al militante clandestino entregado a la absorbente tarea de cambiar el mundo y al apestado que, nocturnamente, busca mariquitas.

Cara a cara

En las últimas páginas del libro, el autor se encuentra cara a cara con su personaje.

El Mayta real resulta ser un pobrecito peruano que trabaja de empleado en una heladería y que vive con su mujer y sus cuatro hijos en una mísera chabola de un barrio que no tiene ni luz ni agua corriente.

¿En qué cree hoy el ex discípulo salesiano que, hace medio siglo creía ardientemente en Dios? Más tarde, cuando Dios murió en su corazón, pasó a creer con la misma fuerza en la revolución, en Marx, en Lenin, en Trotski. Después, en los sucesos de Jauja y la revolución de su país. Y en el presente, ¿qué cree? La impresión de Vargas Llosa es que el Mayta real no tiene fe alguna, que es un hombre vacío, dominado por la apatía y el abandono moral.

... «la deprimente comprobación de que es un hombre destruido por el sufrimiento y el rencor —escribe—, que ha perdido incluso los recuerdos. Alguien, en suma esencialmente distinto del Mayta de mi novela, ese optimista pertinaz, ese hombre de fe, que ama la vida a pesar del horror y las miserias que hay en ella». El único deseo que aún está vivo en Mayta es la escapada, el irse del país: a Venezuela, o a México, donde dicen que hay mucho trabajo por el petróleo. Y hasta a los Estados Unidos, aunque no hable inglés.

«Aquí no hay perspectiva de trabajo —dice el ex revolucionario— de nada. No hay. Por donde uno mire, simplemente no hay.» El, que tanto creía, que tanto quería creer en un futuro para su desdichado país, acaba de tirar la toalla. Piensa que la situación no cambiará nunca para mejor, sino para peor solamente. Más hambre, más odio, más opresión, más ignorancia, más brutalidad, más barbarie. Por eso, Mayta, como tantos otros, sólo quiere huir, escapar, si es que está todavía a tiempo.

El que en 1958 intentara iniciar la revolución, veinticinco años después se encuentra en la total desesperanza y abandono.

El verdadero Perú

Mario Vargas Llosa, escritor comprometido y realista, como él mismo se define, sitúa la acción de su novela en la década de los años cincuenta: cuando «eso que estaba pasando en Cuba no era nada comparado con lo que podría pasar en el Perú, si quisiéramos» —dice uno de sus personajes—. «Lo que pasa allá —añade— no es nada comparado con lo que puede pasar acá. Gracias a nuestra geografía, quiero decir. Un verdadero regalo de Dios para la revolución. Cuando los indios se alcen, el Perú será un volcán.» Para el revolucionario, el Perú verdadero estaba en la sierra y no en la costa, entre los indios y los cóndores y los picachos de los Andes, y no en Lima, ciudad extranjerizante y ociosa, antiperuana, porque desde que la fundaron los españoles había vivido con la mirada en Europa y en Estados Unidos, de espaldas al Perú.

La primera intentona revolucionaria se da en Jauja en el año 1958, y sus dos protagonistas, Mayta y el joven militar Vallejos, van a ser el testimonio del fracaso esencial del extremismo revolucionario.

«¿Te das cuenta que no exageraba cuando te decía que los Andes están maduros? —dice Vallejos a Mayta—. Tal como te lo he dicho y repetido, mi hermano, un volcán. Y lo haremos estallar, carajo.»

Vargas Llosa nos cuenta en su libro que, más tarde, cuando, inspirados por la

Revolución cubana, hubo en 1963, 1964, 1965 y 1966, brotes guerrilleros en la selva y en la sierra, ningún periódico recordó que el primer antecedente de esos intentos de levantar en armas al pueblo para establecer el socialismo en el Perú había sido ese episodio ínfimo, afantasmado por los años, en la provincia de Jauja, y nadie recuerda ya a sus protagonistas.

Religión y revolución

Mario Vargas Llosa dedica una veintena de incisivas páginas a la incidencia que el marxismo y la revolución han tenido en el campo de lo religioso en las naciones centro y sudamericanas. Unas veces se muestra benévolo y hasta comprensivo con el tema y sus sujetos; otras, como es el caso de Ernesto Cardenal, es tajante y descalificador.

Una de las monjas que en su día fue tocada por la toma de conciencia y la revolución, al cabo de los años, reflexionando sobre su recorrido comenta: «Ya no sé, ya no estoy tan segura de si hicimos bien. ¿Cuál fue el resultado? En el colegio éramos treinta y dos monjas y una veintena de hermanas. Ahora quedan tres monjas y ninguna hermana. El porcentaje anda por ahí en la mayoría de los colegios. Las congregaciones se han hecho trizas... ¿Fue buena nuestra toma de conciencia social?» Y la respuesta es: «Nos sirvió a las que perdimos las falsas ilusiones, pero no la fe, a las otras quién sabe.»

Perú se encuentra en la época de los curas y monjas progresistas, de los convencidos de que la religión ya no es el opio del pueblo, de que todo está cambiando y de que la revolución la van a hacer también ellos. Surgen así los nombres de monseñor Barbarén, el obispo de las barriadas, que lleva «su famoso anillo con las armas pontificias en un lado y la hoz y el martillo en el otro»; de Gustavo Gutiérrez que concibe la teología de la liberación «explicando que hacer la revolución socialista era deber de los católicos; de monseñor Méndez Arceo que «aconseja a los creyentes mexicanos ir a Cuba como antes iban a Lourdes».

Con Ernesto Cardenal, Vargas Llosa es fulminante al recordar la primera vez que le vio y escuchó personalmente, acto en el que afirmó que no había ninguna diferencia entre el Reino de Dios y la sociedad comunista... «la Iglesia se había hecho una puta —decía—, pero gracias a la revolución volvería a ser pura, como lo estaba volviendo a ser en Cuba»...

«Aún conservo viva la impresión de insinceridad e histrionismo que me dio», comenta el autor de *Historia de Mayta.*

El fin igual que el principio

El problema de la miseria peruana es una constante en las páginas del presente libro: «Si uno vive en Lima —dice en sus comienzos— tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse.»

Orografía de casuchas, cuevas, tenderetes, pocilgas, criaturas revolcándose y perros súbitos, junto con la desocupación, la droga y el robo, es lo común y corriente en las barriadas.

Mario Vargas Llosa insiste en describir la violencia, la miseria y el terror que padece el Perú, pero lo que no se ve en ningún lugar de la novela es por donde apunta una posible salida a tanta tragedia. Lo único que queda claro es que el extremismo revolucionario no es válido y que está abocado al fracaso. ¿Existe o puede existir solución posible? Parece sintomático que el autor de la *Historia de Mayta* finalice su novela de la misma manera que la comenzó. Dice en las últimas líneas: «... hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú».

¿Principio y fin de un infierno real abocado a no desaparecer nunca?—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 28026 MADRID).*

El Evtushenko novelista *

La sola mención de la palabra Siberia produce en el interlocutor una sensación de frío, soledad, helada desertización y, lo que es peor, la imagen ya tópica del presidio que nos narra la literatura rusa, tanto antes como después de la Revolución. Parece que el enorme país siberiano sólo sirva para acoger criminales (entendidos como tales aquellos que el régimen así etiqueta) que se pudren lentamente en las eternas nieves de los campos de los trabajos forzados, los barracones pestilentes y que acaban con sus viejos huesos en las aldeas que les tienen asignadas para un regular morir una vez concluida la condena. Nada parece haber cambiado desde los tiempos del zar; los nuevos zares, los rojos, nunca pudieron inventar un plan quinquenal que aboliera para siempre el inhumano destierro al infierno blanco de Siberia.

Pero he aquí que Evgueni Evtushenko nos presenta un país siberiano completamente distinto. Y es distinto porque esta Siberia tiene unos habitantes que no son presidiarios ni lo han sido jamás, y, además, la acción de la novela transcurre en verano, un verano como el que puede sentirse en un país mediterráneo, con temperaturas altísimas, escasez de agua para beber, frutas exuberantes y mujeres apetitosas. Con *Siberia, Tierra de Bayas,* Evtushenko se propone borrar la imagen de Siberia, sinónimo de destierro y grilletes. No hay seres encadenados, sino campesinos que cuidan del agro en santo amor de Dios, recogen la cosecha, cultivan folklores musicales y culinarios y son de una hospitalidad pegajosa con el forastero. En los siberianos traídos a la acción por Evtushenko hay como un afanoso interés por hacerse conocer a los otros habitantes del universo soviético del que se sienten parte integrante y aislados al mismo tiempo. Y esto parece ser el propósito fundamental del autor, con la seguridad que le da el saber que su obra se va a poder leer en Occidente; late en el escritor un patriotismo mal disimulado a todo lo largo de la obra. Un

* EVGUENI EVTUSHENKO: *Siberia, Tierra de Bayas.* Editorial Planeta, S. A. Barcelona, 1984.

siberiano de renombre internacional como Evtushenko no puede menos que decir al mundo que Siberia es una tierra de bayas y no la gigantesca prisión como la describió Dostoievsky y, hoy mismo, escritores de la talla de Solyenitzin.

Siberia, Tierra de Bayas es la primera novela del extraordinario poeta soviético Evtushenko. Casi no se necesita acabar de leer el libro para convencerse de que el autor no es novelista por excelencia, sino alguien que hace en la prosa sus primeros pinitos; con la prosa novelesca, para ser más exactos. Su ya cotizado nombre le permite acceder con facilidad a los mercados soviético e internacional y por eso tal vez se permite el lujo de escribir algo que más bien podríamos catalogar como el ensayo general o el proyecto amplísimo para una novela o una serie de novelas. Y es que *Siberia, Tierra de Bayas* no se ajusta del todo al concepto técnico de la novela en sí. En sus páginas se puede encontrar desde la reflexión filosófica, pasando por la loa política del régimen, hasta la moraleja sensiblera con la que son rematados muchos episodios.

Sin entrar a poner en tela de juicio la poesía de Evtushenko, sí habría que hacer mención del mimo con el que siempre ha contado por parte de las autoridades de su país, logrando en virtud de ello ventajas que pocos (o ningún) intelectuales soviéticos ha gozado para desplazarse libremente por Occidente, dar conferencias y firmar ejemplares en grandes almacenes como si de un autor «best-seller» prefabricado a lo norteamericano se tratara. Sale y entra del país como si semejante práctica fuera moneda común en la Unión Soviética. Sus obras nunca han sido censuradas por la inquisidora Unión de Escritores, verdadero Santo Oficio del intelecto que no pasa por alto la más mínima crítica al sistema y cuyos métodos provocaron la rebelión de Solyenitzin, quien, arriesgando la piel, envió subrepticiamente los ejemplares de *Archipiélago Gulag* a Occidente sin el visto bueno de la Unión de Escritores. Semejante hazaña le valió a Solyenitzin el destierro, la separación de su familia y la pérdida de la nacionalidad soviética.

Pese a haber polemizado con la todopoderosa Unión, entiéndase bien, polemizado, Evtushenko no ha sido nunca vetado, pues siempre se ha distinguido por su apologética del sistema y del paraíso comunista soviético. *Siberia, Tierra de Bayas* no es una excepción en toda su andadura anterior; es, digamos, una continuación a la tarea que el autor se ha propuesto en forma verbal en sus viajes por el extranjero. No escapa a la superficial tentación de pintar a unos personajes como «malos» del todo, cuya maldad consiste en su poca convicción socialista, en llevar una vida que muy bien podría catalogarse de viciosa y hasta degenerada en el más puro concepto capitalista... Los mayores deseos de estos personajes son equipararse con estereotipos extranjeros y, sobre todo, norteamericanos. Los «buenos», por el contrario, son los fieles a la doctrina del Partido, infalible religión, código moral que debe acompañar siempre a todo buen soviético, orgulloso de serlo... Estos «buenos» tienen siempre mucha paciencia y con parábolas y ejemplos plausibles tratan de sacar de su terrible error a los «malos»...

Otra de las tentaciones a las que no escapa el autor es a la continua canonización de las hazañas espaciales soviéticas. Esa fuga hacia adelante con que el régimen de Moscú trata de anestesiar a la población a falta de otro tipo de glorias, como podrían

ser las que a diario el hombre de la calle tendría que encontrarse en su realidad doméstica y cotidiana. Con lo que el régimen ya no se puede calificar de oficialmente ateo, pues la divinidad está encarnada por los satélites artificiales y las estaciones orbitales con cosmonautas que soportan meses de ingravidez y que hacen morir de envidia a los responsables de la NASA. Evtushenko no escapa al tópico emanado de la propaganda oficial. Se permite todo un epílogo en el que un cosmonauta a bordo de una nave espacial se recrea contemplando desde el espacio las glorias y miserias de la tierra. Y no es que el tema de las naves que surcan el cosmos no pueda servir como arquetipo a cualquier ejercicio literario. Absolutamente todo es útil y bueno para estos menesteres; pero es que resulta demasiado simplón y a la vez sospechoso que un escritor tome una de las puntas de lanza propagandísticas del régimen como base de su epopeya novelística.

No obstante, *Siberia, Tierra de Bayas* respira frescura por los cuatro costados. Entiéndase por frescura no la tópica imagen invernal de esta región rusa, sino más bien el desenfado y hasta el desparpajo con que está ensamblada toda la historia. No puede advertirse que Evtushenko se ha basado en modelos rígidos, ya por desgracia prefigurados en el arte de narrar, sino que el escritor da vía libre a la plasmación de acontecimientos que por sí solos van surgiendo tal y como el tema se va consolidando. Tan es así que en ocasiones el lector puede creer que se encuentra leyendo una serie de novelitas cortas ensartadas todas en el rosario común de una novela grande... Y es que Evtushenko es de una minuciosidad casi pasmante; fotográficamente describe personajes, escenarios y episodios con el detalle y preciosismo que una bordadora de punto-en-cruz elabora una primorosa mantelería. A veces puede caer en el vicio del extravío y el traer a colación aspectos no muy relevantes y hasta nimios. Parece que el poeta metido a novelista tuviera miedo de que se le escaparan cosas o que por algún resquicio se le fuese a notar demasiado su poca formación en la narración larga en prosa. Así parece explicarlo en el *Prefacio del Autor,* en donde dice haber dedicado ocho años a escribir su primera novela...

Esta primera novela de Evgueni Evtushenko carece de protagonistas en el sentido novelístico de la palabra. Los hay, sí, por el carisma de que van revestidos, dan la talla, pueden ajustarse a un modelo clásico de héroes o protagonistas. Pero renglones después, las circunstancias que rodean al personaje de turno se encargan de dismitificarlo por completo, para páginas adelante, auparle de nuevo, y así en un constante arriba y abajo, medir a todo el mundo con el mismo rasero. El final puede presentirse no bien la obra se halla en estado avanzado: el protagonista central y general es la revolución socialista que sacó a las Rusias del ostracismo medieval y las colocó, ya integradas en el perfecto ente de la Unión Soviética, en el primer lugar del predominio universal... Aspecto éste de tratamiento eminentemente político que, o no hay que poner en duda, o bien analizar desde otro punto de vista, pero nunca sublimarlo hasta el extremo de convertirlo en espíritu latente de una novela. Como se decía antes, cualquier acontecimiento es válido como modelo literario, pero es que con ciertos temas se puede caer en el peligro del panfletarismo y la apología.

La semántica del título de la obra, *Siberia, Tierra de Bayas,* puede desconcertar un poco si se busca el porqué de dicha denominación o, mejor aún, la relación, que

tendría que ser estrecha, entre Siberia y la baya, una fruta agridulce del tamaño de la uva de coñac. El presentar a Siberia como un territorio cultivado de la mencionada fruta, induce a pensar que la economía del país depende de la explotación de la fruta y a continuación el folklore y cultura derivados. La vida siberiana, en este caso, tendría que girar en torno a la baya, pues es ella la esencia y la razón de ser de un territorio y sus habitantes. Pero no. Definitivamente, no. Lo de Siberia tierra de bayas es algo que aparece en el título de la novela y muy de cuando en cuando mencionado como anécdota y en episodios flacos, agregados a otros como parches de toda la estructura narrativa. El título sólo sirve de excusa al autor para escribir algo sobre su región de origen, situar unos personajes allí, ponerlos a hablar a favor de la Revolución y de los incontables planes quinquenales del sistema socialista soviético. Si se toma uno solo de los personajes por separado y se quiere ver en él a un siberiano puro a tenor de lo que promete el título de la obra, la inspección sería negativa del todo, pues dicho personaje lo mismo podría ser bielorruso, ucraniano, armenio, georgiano o lituano. En síntesis, un soviético normal y corriente, con su carné del Partido y su medalla de héroe al trabajo...

Y no es que un texto tenga que estar pregonando a cada momento lo que reza su título. No. Pero sí que la identificación entre uno y otro sea estrecha, para que nos enteremos de la intención inicial del autor de comunicarnos este o aquel mensaje. Resultaría desconcertante escribir algo, por ejemplo, con el título «Valencia tierra de la huerta» y a lo largo de la narración empeñarnos en describir cómo la ciudad del Turia fue capital de la agonizante República española y del heroísmo de los valencianos para resistir a los ataques fascistas, hablando de la huerta y sus primores a ratos perdidos, cuando nos acordemos de que el título era ése.

Tijón Tijónovich Tuguij es el «recolector oficial de las bayas», un personaje simpático, algo mujeriego, borrachín y sabio como él solo, por la sencilla razón de que es uno de los «buenos» de la novela. Y más o menos todos responden a este tipo de clichés o tópicos, felizmente superados en la narrativa seria. Siguiendo en la misma tónica de poco parentesco entre título y obra, por ninguna parte aparece explicado el pintoresco cargo que ostenta Tijón Tijónovich; se podría sospechar que es una de esas misiones exóticas del comité local del Partido, pero lo que sí sumerge en un mar de desconcierto al lector es si Tijónovich es el único recolector oficial de bayas. Y hay razones para ello, pues en un episodio al principio de la novela el mismo personaje se declara como el único con semejante responsabilidad agrícola al tener que aclarar cierto incidente de una paternidad confusa. Y como si fuese poca la ambigüedad, el recolector oficial de bayas hace de todo lo imaginable, menos recoger la fruta. Hace de conciliador entre partes enfrentadas, sabio consejero en temas escabrosos, narrador profundo, documentado y extenso de reminiscencias propias y ajenas.

Con la misma tijera están cortados los demás personajes de la obra. Hay en ella geólogos, ingenieros, médicos, segadores, intelectuales, lingüistas, simples braceros, mecánicos y chóferes, todos buenos o malos en función del grado con que sigan los postulados de la Revolución socialista, al parecer, la causa más grande y noble que ha tenido lugar en la historia de la humanidad...

El no disimulado entusiasmo de Evtushenko por el régimen de su país le ha

servido para convertirse en un intocable, a semejanza de José María Pemán en la España franquista. Tan lejos ha llegado la permisibilidad del régimen con el autor siberiano, que éste, en su obra y conferencias, se permite el lujo de enjuiciar ciertos aspectos negativos de la vida soviética, ligerezas que en boca de otras personas cuestan la cárcel o el destierro. Es así como en *Siberia, Tierra de Bayas* se encuentran alusiones a la estrechez en el consumo por parte del ciudadano medio y a la no disimulada opulencia de los jerarcas, tanto del Partido como de instituciones, fábricas, almacenes, etcétera. No denuncia, pero sí deja entrever las inquietudes que zarandean a la juventud soviética, la cual imita a su homónima occidental en los cabellos largos, el uso de vaqueros y la preferencia por la música estridente y machacona; jóvenes que tienen en sus cuartos carteles con la foto de los Beatles, raquetas de tenis marca Dunlop y que menosprecian el trabajo abnegado de sus padres y se borran de las listas del sindicato, el comité del barrio y el Partido..., todo ello gravísimo, censurado duramente por los personajes «buenos» de la novela, quienes recuerda a los «malos» los amargos episodios de la historia en donde se narran la esclavitud bajo los zares, la segunda guerra mundial, con el sitio de Leningrado por los nazis, el hambre y las enfermedades y los veinte millones de muertos que el pueblo soviético tuvo que pagar como tributo a la locura fascista de Occidente.

Siberia, Tierra de Bayas si no un ejemplar ejercicio de la mejor narrativa soviética, o rusa, como se empeña la Editorial Planeta en decirlo en la solapa, sí sirve de termómetro para medir la temperatura de la cultura y la literatura soviéticas. No hay necesidad de ser perspicaz analítico para darse cuenta hasta qué punto la narrativa está sujeta a presiones y cuándo no lo está, cómo y por qué. La novela del gran poeta Evgueni Evtushenko no es, desafortunadamente, buena exponente de las cualidades literarias de su autor. Pero sí sirve para que a través de ella se analicen ciertos aspectos tan necesarios de tener en cuenta tanto en literatura como en política.

Siberia, Tierra de Bayas es un excelente documento de trabajo para los kremlinólogos, esos científicos capaces de extraer de una fotografía, de un artículo periodístico publicado en *Izvestia* o *Pravda* conclusiones sobre lo que ocurre, no sólo bajo las cúpulas del Kremlin, sino en toda la Union Soviética.

Documento, como las bayas, entre dulce y amargo, entre claro y oscuro, en una enorme tierra siberiana donde la vida y la muerte se sitúan en extraño paralelo.—MIGUEL MANRIQUE *(Palomares, 7, 3.º D. LEGANES, Madrid).*

Sobre el teatro hispanoamericano *

En la línea de su estudio sobre el teatro barroco, Carlos Miguel Suárez Radillo ofrece en los dos volúmenes de *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano* una

* CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO: *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, dos vols., 1984.

minuciosa referencia al que desarrollan las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, correspondientes a la lenta introducción de los gustos neoclásicos y a su triunfo en aquellos escenarios. También aquí —lo que constituye uno de sus aciertos— ha sabido ordenar el abundantísimo material investigado según las áreas geográficas de la administración colonial en sus últimos tiempos, y luego de las nacientes repúblicas: el primer volumen recoge en su tomo I las manifestaciones del teatro en el Virreinato de Nueva España, y después en México, Centroamérica y las Antillas; y en el tomo II, las del Virreinato del Perú, más tarde Perú, Bolivia y Chile independientes; el volumen segundo dedica su tomo I al Virreinato de Nueva Granada y después a Colombia, Panamá (políticamente integrado en Colombia), Ecuador y Venezuela, y el tomo II al tardío Virreinato del Río de la Plata (con excepción de la Audiencia de Charcas, por su estrecha vinculación con el Perú), y, posteriormente, a Paraguay, Argentina y Uruguay. En la medida en que los materiales disponibles lo permiten, una visión panorámica de la actividad escénica precede a la presentación de los autores más relevantes y de las obras aún accesibles, que se ilustran con fragmentos significativos. Una única introducción —cuya reiteración, como las que se advierten al tratar de los mismos autores en distintos capítulos, tal vez podría haberse evitado— precede a cada tomo, que se completa con una abundante bibliografía.

El gran esfuerzo de Suárez Radillo ha logrado por primera vez reunir la información dispersa sobre el desarrollo de un género literario escasamente atendido por la crítica en una época decisiva para la historia de Hispanoamérica, y pone a disposición del lector textos unánimemente ignorados. Es discutible la calidad de las obras conservadas y sólo en los centros urbanos más importantes se mantiene apenas una actividad teatral continuada, pero es evidente el interés general de las autoridades ilustradas de la última época de la colonia en fomentar unos espectáculos de los que se esperaba el entretenimiento del público y también su educación. El teatro, más que nunca, se convierte así en un instrumento de difusión ideológica, condición que se acentuará tras la crisis de la independencia. Las piezas que han llegado hasta nosotros son buen testimonio de los acontecimientos históricos, en especial, por lo que se refiere a melodramas y tragedias, que lentamente van desplazando de los escenarios a los prestigiosos autores españoles, calderonianos sobre todo. Se trata, por lo general, de exaltaciones de lo hispánico frente a otras potencias europeas, de proclamas de adhesión a Fernando VII frente a Napoleón, en un primer momento; después, de celebraciones de la libertad alcanzada, de denuestos contra los tiranos, de comentarios sobre las dificultades políticas de las nacientes repúblicas. También la comedia, por lo común moralizante a la manera moratiniana, da cuenta de las distintas posiciones ideológicas, antes y sobre todo después de la emancipación, al tiempo que introduce en la escena los ambientes característicos de cada región o país.

Extraordinario es, también, el interés del costumbrismo de raigambre popular, que encuentra su mejor expresión en piezas breves, sainetes sobre todo. En ellos no están ausentes la crítica de costumbres y las referencias a la circunstancia histórica, pero domina tal vez la pretensión de hacer un teatro de auténtica inspiración autóctona, que desde las últimas décadas del siglo XVIII parece ya a veces anticiparse a los programas del Romanticismo. Desde luego, la búsqueda de una temática americana

no es tampoco ajena al teatro culto, como demuestran las tragedias y melodramas que encuentran su tema en los indígenas que resistieran heroicamente a los conquistadores españoles, y modelos en los idealizados protagonistas de novelas de Chateaubriand o Marmontel, aportaciones decisivas para el posterior desarrollo de la literatura decimonónica.

Estas consideraciones no agotan los contenidos de *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*. En sus páginas se registran datos innumerables sobre las obras llevadas a escena, que demuestran la prolongada vigencia del teatro barroco, frecuentemente adaptado a nuevas exigencias, y la paulatina presencia de autores italianos o franceses que preparan la irrupción del neoclasicismo español e hispanoamericano, que sólo se impone tras la independencia; se da cuenta de las fricciones —sería exagerado hablar de polémicas— suscitadas por las diferencias de opinión entre los defensores del teatro tradicional y los partidarios de la normativa neoclásica, y después entre estos últimos y los románticos, que han de ganarse un lugar en los escenarios americanos a partir de los años treinta del siglo pasado; se documentan detalladamente, hasta donde es posible, la actividad de empresarios o actores y sus condiciones de trabajo, y la aparición y desaparición de los numerosos coliseos que se construyen en ese período; se incluyen anécdotas significativas y se ofrecen las biografías de los autores, minuciosas las de los más destacados, todo ello sin desatender las referencias geográficas e históricas que permiten al profano encuadrar adecuadamente el quehacer escénico de la época. Con esta espléndida aportación el teatro hispanoamericano es, sin duda, un poco menos desconocido.—TEODOSIO FERNÁNDEZ *(Avila, 41, 6.º B. MOSTOLES. Madrid).*

Miguel Barnet y «su» gallego en La Habana

Galicia es una tierra convertida en pariente pobre de las demás regiones de España, en razón, sobre todo, del abuso que se ha venido haciendo a lo largo de la historia de sus productos y de sus hombres. Siempre una desconocida y, sin embargo, entrañable y digna representante por el universo de lo español, Galicia necesita todavía descubrirse. A ello contribuyen hombres de España y de fuera de ella, en un afán de configurar el verdadero valor de aquella tierra y de sus habitantes.

En definitiva, la historia de Galicia aún no está escrita. Pero libros de antropólogos e historiadores, periodistas y poetas, novelistas y políticos tratan de dar una idea amplia de ese inmenso solar que se compone de cuatro provincias que en un tiempo fueron un «fin-de-tierras», hasta que llegó el descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo.

Miguel Barnet, un hombre del otro lado del mar, nos ofrece ahora una preciosa historia bajo el título sintético y enternecedor de *Gallego* [1], a caballo entre el estudio cuasi antropológico y el relato hagiobiográfico.

[1] Ediciones Alfagura, S. A. Madrid.

Un hombre del suroeste español aparece en la más mezquina y pobre de Las Habanas conocidas, vitalista y ramplona a partes iguales, refugio y hospital, patria y cuna de violencias en similares dosis. El será el portavoz, casi vehemente, de su Galicia natal, ese solar compuesto de 315 municipios, que se agrupan en 46 partidos judiciales, con multitud de pedanías o aldeas, algunas de las cuales todavía no poseen teléfono ni luz eléctrica.

Miguel Barnet es un escritor cubano, asesor del folklore del Ministerio de Cultura de su país y miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Hace unos años se reveló como poeta en un libro denominado *La Sagrada Familia* y es autor, asimismo, de la *Biografía de un cimarrón,* especie de novela de testimonio que narra la vida de un esclavo negro, *La canción de Rachel* y otras interesantes aportaciones a la literatura en lengua castellana. De su *Cimarrón* se compuso una ópera con música del compositor alemán Hans Werner Henze, de cierto éxito en su género. Los poemas de Barnet han inspirado tonadas populares y sus obras han dado lugar a producciones dramáticas diversas.

El principal rasgo de *Gallego* es su acercamiento al lector a través de una inserción total en la vida de Manuel Ruiz, el hombre «que cruzó el Atlántico "ligero de equipaje", como escribiera Antonio Machado, para forjarse un nuevo destino en América», para comprender la inmensa humildad de su existencia y el fogoso ardor con que trata de reconstruir una y otra vez esa vida deshecha por las circunstancias y los acontecimientos menos favorables siempre. Manuel, así, no es sólo el reflejo ocasional de tantos y tantos emigrantes, en este caso gallegos, que tuvieron que cruzar el «charco» en las peores condiciones huyendo del hambre y la pobreza, sino que se manifiesta, además, como retrato, a veces exacto a veces cariacontecido, de una época felizmente superada.

El primer capítulo, «La aldea», nos muestra ese entorno raquítico y nauseabundo en el cual nacer es un peligro, pero que subsistir puede constituir un verdadero milagro. Manuel reflexiona: «Una idea fija cambia el destino de un hombre. A veces le temo a eso, porque yo soy terco y a la corta o a la larga me salgo con las mías. A mí nada se me puede meter en la cabeza. No lo doy tiempo a las ideas; ellas vienen y las pongo en marcha. Así fue que llegué a Cuba. Ya era mucho lo que se decía. Todo era La Habana, el puerto, las frutas, las mujeres. Y yo, que soy correntón, me dije: qué esperas, Manuel, el hambre mata la razón, y me fui. En pocas horas lié mis bultos y me despedí un poco de mis parientes, que no eran malas personas, pero se negaban a salir de aquel atraso. Yo los entedía bien porque mi aldea, aunque pobre, tenía cierta alegría en tiempo de verano. Pero el frío y las brumas no habían quien los aguantara. Y yo siempre soñé con el sol y con las plantas coposas. Tanto había oído hablar de Cuba, que no lo pensé dos veces. Cuba era el sueño para todo el mundo allí.» Un sueño. Y no sólo eso: una posibilidad de huir del invierno y del hambre.

«La travesía» nos muestra a borregos en medio del Atlántico, con su suerte de abusos y de incontinencias, que a la postre van a ser la posibilidad de un lugar bajo el sol en la isla del Caribe, al salir Manuel fiador de un engañado que viaja sin pasaje.

«La isla» relata la llegada a Cuba en medio de las mayores calamidades, mientras que el calor de La Habana es barbaramente negado y sustituido por el campo de

Tiscornia. «Tiscornia fue un campo de reubicación carente de recursos y facilidades. Ahí se enviaba a los viajeros procedentes de todas partes del mundo. Particularmente cruel y abusivo fue el trato que siempre se le dio a los emigrantes españoles, asiático y judíos.» Manuel sale de Tiscornia junto a su avalado y los amigos de éste. «La Habana esos días estaba de fiesta.» Comienza la verdadera diáspora del gallego por la sociedad cubana. Todos los trabajos, todas las calamidades le esperan. Lejos quedó la aldea, el recuerdo del abuelo, de la madre y la hermana que siempre esperan y son una especie de deseo, esperanza por la cual Manuel atesora sus pequeños ahorros en una vehemente necesidad de regresar y contemplar los campos de la niñez, los intransitables caminos, el ganado... Así se nos relata la angustia de quienes no ven posible su vuelta a la patria. «Hubo quien se envenenó por carecer de numerarios para regresar a España. Lucrecia Fierro se enterró en la barriga un cuchillo de picar huesos y salió por toda Diecisiete echando sangre, hasta que la recogieron ya muertecita. Y un afilador llamado Manuel Ruiz, como yo, se subió a una mesa y puso la cabeza en un ventilador de aspas grandes para que la llevara de un tajo.»

Manuel vuelve. «Llegué a La Coruña con un frío de mil demonios.» Y se ve envuelto en «La guerra civil». Relato el de este capítulo con atisbos históricos para comprender cuestiones que durante tantos años gravitaron sobre España. El fin para Manuel es afortunado. Después de permanecer en un campo de concentración en el sur de Francia se le ocurre escribir a sus amigos de Cuba, quienes le repatrían. La patria de adopción ha sido más humana que la patria de nacimiento.

«La vuelta» nos relata una nueva vida para el emigrante gallego. Cuba, no Galicia, por más dolor que le cause reconocerlo, es su patria. El matrimonio, nuevos oficios y perjuicios, el acontener político y las reformas sociales de los diversos regímenes siempre cogen al gallego desprevenido, pero él se adopta a todas las circunstancias, por más adversas que sean, peor es la ruina y el hambre de Galicia, lejos. Tras Grau San Martín, que «fue la esperanza», con el recuerdo casi cruel del machadato, llega Prío Socarrás. Pero Manuel dice que todos «fueron presidentes de levita, alejados del pueblo». «El peor, dice, fue Batista. Este fue el más genízaro. Ni Primo de Rivera le hacía sombra.» La llegada del castrismo aparece como una liberación, aunque Manuel indica «El café lo tuvimos hasta que vino la intervención», como algo natural, que le posibilita una vida de viejo en su patria verdadera, ya con dos hijas mayores, una propia y otra aportada al matrimonio por la esposa. El relato de un viaje con su hija a Galicia aparece como un simple suceso de viajero feliz, que siempre vuelve al hogar, a Cuba.—MANUEL QUIROGA CLÉRIGO *(Plaza Nueva, 3. Miraflores. MADRID).*

Novelas de costumbres neoyorkinas *

Los que conocíamos a las grandes escritoras norteamericanas por lectura directa nos extrañábamos de la ausencia de traducciones al castellano de sus obras. Por fin, con casi setenta años de retraso, se traducen, con todos los honores, dos novelas de Edith Wharton: *La casa de la alegría* y *La edad de la inocencia*. Con anterioridad se habían traducido algunas obras de Willa Cather.

Coetánea de Willa Cather, como ella, Edith Wharton, también permanece solitaria, aislada y puede considerarse como predecesora del famoso Sinclair Lewis.

Si Willa Cather es la escritora de los campos, Edith Wharton es la escritora de los salones. Ella es la gran dama de las letras, inteligente, lúcida, distante, intelectual, que va a satirizar implacablemente el mundo elegante de la aristocracia financiera neoyorkina, donde le ha tocado vivir. Porque Edith Wharton es millonaria, lo que supone una suerte y una desgracia, ya que tiene que luchar con la indiferencia de los suyos, que califican a los escritores como «gente de esa que escribe», y al mismo tiempo con la de los intelectuales, que la consideran demasiado rica para dedicarse a la literatura.

Alguien piensa que es una «snob» altanera, con las limitaciones de la educación que proporciona una sociedad distinguida.

La verdad es que Edith Wharton está por encima de su círculo, tan por encima de su propio círculo que va a sufrir las consecuencias de su cortante ironía. Edith Wharton satiriza una sociedad con modales y dinero, pero carente de espíritu, esclavos de la forma.

Contempla con frío desdén la estupidez humana como lo hicieron Flaubert, Stendhal, Jane Austen y Thackeray, sus predecesores en la crítica social y, morosamente, analiza el grupo de personas encastilladas en un orden rígido e hierático, en un mundo jeroglífico en que cada hecho o palabra es representada por una serie de signos arbitrarios.

De esta sociedad cerrada, de este círculo mágico de hierro que atenaza a los que se encuentran dentro de él, se evade Edith Wharton gracias a su voluntad literaria y a su deseo intenso de respirar el mundo de las ideas. Viaja a Europa y acaba instalándose en París y en Italia, lugares donde siglos de vida civilizada han dado un estilo al paisaje y a la arquitectura, así como a las costumbres de la gente. Se crea un círculo de amigos literatos, a los que pertenece Henry James, del que muchos críticos la consideran discípula, y el crítico de arte Berenson, y tiene la ilusión de vivir en esa república del espíritu donde sólo la libertad es posible.

Todo esto no quita para que su familia siga considerando una desgracia sus escritos, y para que el círculo neoyorkino no perdone la sátira de sus costumbres. No obstante, Edith Wharton sigue siendo una mujer elegante y distinguida, cuya presencia impone de tal modo a los extranjeros que les deja sin habla, y su tren de vida en Europa supera al de cualquier literato profesional.

* EDITH WHARTON: *La casa de la alegría*. Ed. Planeta, 1984; *La edad de la inocencia*. Tusquets Editores, 1984.

En 1907 publica Edith Wharton *The house of mirth (La casa de la alegría),* una novela que la hizo famosa, a pesar de la indiferencia de los suyos. En este libro, Edith Wharton trabaja sobre un material que conoce muy bien: la sociedad de millonarios neoyorkinos en que ha nacido.

«La casa de la alegría» es una de esas mansiones señoriales de la Quinta Avenida, se supone que la casa de los Astor, donde se reúnen los «happy few», que ascienden al número de cuatrocientos, precisamente porque en la sala de baile sólo hay espacio para cuatrocientas sillas.

Este círculo mágico que admite a los escogidos y los eleva sobre el resto de la sociedad neoyorkina, que permanece al margen, es objeto de adoración y de reverencia. Luego ya veremos que el esplendor aparente de los cuatrocientos es puro aburrimiento.

La protagonista, Lily Brat, pertenece a este mundo en el que se siente aprisionada como un pajarillo en una jaula dorada, pero del que no puede evadirse porque apenas podría volar lejos. El conflicto reside en este deseo que tiene de escapar la protagonista y la incapacidad de hacerlo, cuando tiene que decidir entre casarse con uno de su clase y seguir teniendo dinero que la salve de la ruina o casarse por amor y pasar a otro círculo social.

Maniatada por los convencionalismos, la protagonista, niña mimada de una sociedad limitadísima, acaba siendo víctima de su ambiente, y termina suicidándose. El titubeo, la vacilación, la han perdido; pues si por un momento tuvo el valor de desviarse de esa sociedad a la que pertenecía, cuando intentó volver a ella vio que era más difícil de lo que había imaginado.

La protagonista no ha sabido decidir a tiempo entre la libertad individual o la elevada posición social a la que debe ajustarse su personalidad con ciega obediencia, en sujeción de grupo. Ya veremos que éste será el conflicto principal de otras novelas de Edith Wharton.

¿Hasta qué punto puede la sociedad aprisionar a los individuos y hacerlos prisioneros de sus esquemas, hasta conseguir que lo individual se sacrifique a lo colectivo? ¿Hasta qué punto puede el ser humano liberarse de la disciplina rígida de un código social establecido?

Más de una vez, fatalmente, veremos cómo los protagonistas sucumben a las circunstancias y acaban anulándose individualmente; así en *La costumbre del país* donde Undine fracasa al intentar penetrar en el círculo de los elegidos y en *La edad de la inocencia,* en que Newland, el protagonista masculino, sacrifica su felicidad para conservar su posición en el mandarinato neoyorquino.

Respecto a *La casa de la alegría* la misma Edith Wharton dijo que esta obra estudia cómo una sociedad frívola puede adquirir un significado dramático por la sola consideración de todo lo que la frivolidad destruye, y cómo la fuerza trágica reside en el poder de envilecer y rebajar a los individuos y a los ideales.

Esta es la acusación que Edith Wharton, con pluma admonitoria, hace a su grupo, a esa sociedad millonaria, sin cultura y sin espíritu. Y mientras critica duramente y satiriza, señala como un ideal posible una sociedad distinguida, pero espiritualizada, que ella misma ha encontrado en el grupo de los literatos y artistas amigos, que

también tienen maneras y modales (en el más profundo sentido de una inteligencia de la vida).

En cierta ocasión dijo Edith Wharton: «Nada hay que merezca más la pena de ser ridiculizado que la pretensión de riqueza o nacimiento cuando no van respaldadas por los valores de carácter, inteligencia o sensibilidad.»

En *La edad de la inocencia* escrita en 1920, y que mereció el premio Pulitzer, Edith Wharton vuelve sobre el tema preferido con pluma mucho más aguda. Tenía razón Henry James cuando admiraba a la escritora: su diabólica agudeza e ingenio, la calidad de su intención e inteligencia en el estilo y su mirada penetrante.

Esta obra plantea el conflicto tremendo de dos seres que pertenecen por fuerza y costumbre a una comunidad y cuando tratan de salir de ella acarrean un desastre, pues no se puede romper esa solidaridad de clase impunemente. Hay algo inexorable, fatal, en la forma en que el protagonista es atrapado por los lazos de las leyes de su mundo, hay algo verdaderamente terrorífico en la fuerza de las convenciones.

Ni que decir tiene que desde nuestro punto de vista actual los protagonistas de estas obras nos parecen cobardes, incapaces de librarse del medio, de tener un gesto de valentía. Esto mismo hizo que Catherine Mansfield, con toda la enorme admiración que sentía por Edith Wharton y *La edad de la inocencia,* se sintiera ahogada en sus novelas y encontrase el aire irrespirable. Tanto «self control» la sacaba de quicio y pedía que aunque fuese vulgar, alguna vez los protagonistas nos dejasen ver la oscuridad salvaje que hay en el fondo de todas las almas. Pero esta oscuridad pasional y viva es lo que la sociedad mata precisamente con sus ritos y ceremonias. Esto es lo que comprenderá, al final de la novela la joven generación, el hijo del protagonista al ver: «la escondida pesadumbre y la asfixiada memoria de toda una vida inexpresada», pues: «el episodio no era, evidentemente, más que un patético ejemplo de vana frustración, de fuerzas desperdiciadas».

Si *La casa de la alegría* es una magnífica novela, vivida su materia por Edith Wharton en *La edad de la inocencia* la escritora ejercita su arte sobre este mismo material, con mayor economía de medios. Hay una unidad clásica en la construcción y una parquedad técnica admirable.

Esta ordenación expresiva, este dominio del instrumento literario es lo que hace afines a Edith Wharton y Willa Cather, a pesar de la diversidad de los temas y el diferente objetivo de sus novelas.

Ambas, como muchas otras escritoras norteamericanas, son las representantes del bello estilo y la disciplina en el lenguaje, e incluso de una disciplina moral que otros contemporáneos han perdido y no pueden oponer a su sátira.

Con *La casa de la alegría* y *La edad de la inocencia,* Edith Wharton crea un realismo costumbrista histórico que se asienta en el terreno reservado de Washington Square y de la Quinta Avenida y se prolonga hasta la Costa Azul y los lugares de Europa visitados por los cruceros de los viajeros norteamericanos.

Inolvidables serán siempre esas primeras páginas de *La edad de la inocencia,* en que asistimos, guiados por la ironía de la autora, al ceremonial litúrgico de una sociedad que se visita a horas fijas, asiste a bailes de protocolaria etiqueta y se rige por el más estricto código social, cuyas transgresiones tienen un castigo severísimo.

Edith Wharton ha fijado los tipos para siempre, de modo magistral, de los distintos y hieráticos clanes neoyorquinos. No cabe duda de que junto a los problemas de estilo y la técnica de la forma hay un auténtico contenido social. Cuando Edith Wharton repudia el mundo aristocrático de los «happy few», de los cuatrocientos millonarios, ese mundo que ahogaba el espíritu y que era representante de una civilización comercial está haciendo noble novela social. La diferencia es que en vez de escoger una fábrica o un taller ha escogido un salón, esa pequeña porción que ella conocía tan bien.

Con todo, escritores y escritoras norteamericanas tienen una cosa en común: ellos son la voz más pura de todo el país. Para un norteamericano actual, la lectura de sus libros es verdaderamente instructiva, y aleccionadora, pues ellos mantienen viva la llama del espíritu, despiertan la conciencia, avivan la espiritualidad, dan la voz de alarma, son el más destacado reducto de las fuerzas espirituales.

Con Edith Wharton la literatura norteamericana tiene un caso de magisterio ejemplar. Cuando poco después Sinclair Lewis escriba *Calle Mayor* veremos que el escritor no ha hecho más que ampliar el recinto de *La casa de la alegría*. Ahora es una calle de pueblo la que ahoga al protagonista.

El problema de la libertad del individuo es más grave de lo que parecía y no se limita a un estrecho círculo social. Es, precisamente, el problema de la existencia. Edith Wharton ha tratado un problema universal en un determinado espacio, con solución pesimista unas veces y optimista otras. Pesimista para sus protagonistas condenados, optimista para su propia vida liberada, pues ella ha sabido escapar.

Verdaderamente es cierto lo que dice la novelista en *La casa de la alegría:* «La mayoría de los cautivos eran como moscas en una botella, que una vez que han entrado, ya no sabían recobrar la libertad.»

El relato de la batalla perdida contra la influencia del entorno es patético, a pesar de la ironía, sobre todo cuando sabemos que la escritora piensa que su idea del éxito es la libertad personal.

Y las novelas transcurren reiteradamente por la gran arteria de la Quinta Avenida (que para el lector español tiene su equivalencia con el paseo de la Castellana o el paseo del Prado en las novelas de la Restauración), donde el 15 de octubre todos los años comienza la temporada, abriendo las persianas, desplegando las alfombras y colgando las cortinas. Un torrente nocturno de carruajes sube a los barrios elegantes de los alrededores del parque llevando su carga a los teatros, restaurantes y ópera.

El exhibicionismo, entonces, pasa por distinción y la columna de sociedad es la nómina de la fama, así como el crédito social se basa en una inexpugnable cuenta bancaria.

Sólo una mujer novelista podría describir tan certeramente los usos y costumbres de su «pequeña tribu», el ritual de las bodas, las ceremonias del ocio y de la urbanidad, y sobre todo aquellas sutilezas del arte del vestir, de las que citaremos un ejemplo de las aseveraciones de Miss Jackson: «En mi juventud, se consideraba vulgar vestirse a la última moda, y Amy Sillerton siempre dice que la norma de Boston era ocultar dos años los vestidos de París. La anciana Mrs. Baxter Pennilow, que lo hacía todo a lo grande solía importar una docena al año, dos de terciopelo, dos de satén, dos de seda,

y los otros seis de popelín y el más fino cachemir. Era un encargo regular, y, como pasó dos años enferma antes de morir, a su muerte se encontraron cuarenta y ocho vestidos de Worth que jamás habían salido de su papel de seda; y, cuando las chicas terminaron el luto, pudieron ponerse la primera serie en los conciertos sinfónicos sin dar la impresión de adelantarse a la moda.»

Novelas admirables por la observación, en cierto modo proustiana, sino pudiera crearse el adjetivo «whartoniana», y por la sutil y fina sátira de los valores establecidos.—CARMEN BRAVO-VILLASANTE *(Arrieta, 14 - 5.º 28013 MADRID).*

Exclusión y marginación *

En mayo de 1982 se celebró en la Sorbona, convocado por el Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVII siècles, un coloquio internacional cuyas actas se publican en este volumen. En él —por razones de índole económica según señala su recopilador y editor, A. Redondo—, no se incluyen las fructíferas discusiones que tuvieron lugar tras las ponencias, ni tampoco la mesa redonda final en la que se intentó lograr una síntesis de las líneas básicas expuestas. No obstante, la importancia de las ponencias incluidas en el tomo hace que éste no se resienta en exceso de la falta que señalamos.

No se puede negar que el tema de exclusión y marginación sociales —términos que, como bien se señala en la introducción no deben ser confundidos—, están de moda desde hace varios años en toda la historiografía. También en nuestro país existe un creciente interés por el problema, si bien aún no se cuenta con el número suficiente de monografías que pueda permitir llegar a una aceptable visión de conjunto. El tomo que comentamos, que reúne, con diferentes metodologías y enfocados desde ángulos diversos, estudios sobre la exclusión y marginación en España en los siglos XVI y XVII puede contribuir —y pensamos que en gran medida lo hace— a ir rellenando lagunas en el conocimiento, así como a suscitar nuevos interrogantes.

Los diecisiete estudios que se incluyen son agrupados en tres series. La primera («De la exclusión religiosa a la exclusión social»), contiene análisis globales, como los de Cardaillac y A. Redondo, junto a otros centrados en aspectos o grupos concretos, mostrando en conjunto cómo un discurso, en principio pretendidamente religioso, tiene subyaciéndole otro de indudables características sociales y económicas. Y así, el primero de los autores citado afirma que la exclusión en bloque del grupo —en el que no cabe diferenciar a los sujetos individuales, ya que todo converso, morisco o gitanos es sospechoso de ser hereje, apóstata o infiel—, convierte al mismo en un chivo

* *Les problèmes de l'exclusion en Espagne* (XVI-XVII siècles). Publications de la Sorbonne. Paris, 1983, 292 págs.

expiatorio que contribuye a afianzar y cohesionar la situación del propio grupo dominante que lo excluye. De cualquier modo, el discurso de exclusión no es el único existente: hubo otros que defendieron la asimilación aunque «podemos preguntarnos —dice Carcaillac— si no hay en estas posiciones contrarias una actitud común, que es el rechazo a reconocer al otro en su identidad real» (22).

El estudio de A. Redondo se centra en el análisis del discurso efectivo mantenido por la Inquisición bajo Carlos V, el cual, presentado inicialmente como religioso, se transforma en un «discurso racista de exclusión» (31). La acción inquisitorial, que resulta efectiva gracias a distintos mecanismos (secreto, temor social generalizado, angustia y desazón del preso, etc.), se concreta en el auto de fe, en el que el castigo de exclusión física suele estar acompañado por penas pecuniarias que no sólo tratan de arruinar a las familias y su poder económico —como de hecho hacen, dejando a muchas en la miseria—, sino también de mantener al propio tribunal: «rreçia cosa es que si no queman no comen» dirá, al respecto, el anónimo autor de un Memorial que pedía al rey la reforma del Santo Oficio, citado por A. Redondo (47). Este discurso, que utiliza fundamentalmente los conceptos de apostasía y herejía en un contexto racista o potencialmente racista, ha ayudado, según el autor, a reforzar la unidad religiosa y política del país, pero al precio de acentuar la hegemonía de los grupos dominantes y aumentar las segregaciones, siendo «una de las causas determinantes de la recesión económica y científica cuyos primeros signos aparecen en la época de Felipe II» (49).

J. Randière, estudiando el discurso de exclusión de los judíos y, concretamente, la traducción del *Discurso contra judíos* del portugués fray Diego Gavilán Vela, llega a conclusiones similares, señalando cómo el piadoso planteamiento religioso «funda un sistema de exclusión socioeconómica de lo más temporal posible» (69), convirtiéndose en un discurso socio-político que tiende a la «eliminación de la clase, que dice ascendente, del mundo de la mercancía» (72). Los moriscos son el objeto de análisis de F. Márquez Villanueva, quien señala la aparición de una corriente, en ciertos sectores de la opinión pública española, que les es favorable. La aparición de la novela morisca a mediados del siglo XVI marca, según el autor, el paso de la simpatía por el moro hacia «un alegato formal en pro de la tolerancia» (81), pudiéndose hablar de una «cripto-historia» que resulta de la «amplitud y madurez de un sector culturalmente asimilado, que trataba de hacer oír su voz en un medio hostil» (93). Seguidamente, B. Bennassar trata de establecer una tipología de los «renegados» (cristianos pasados al Islam), que divide en tres categorías: los que dicen haber renegado de modo puramente formal y que intentan volver a su antigua fe en cuanto la ocasión se les presenta, los cuales encontrarán siempre todo tipo de facilidades en el Santo Oficio; los segundos serían aquellos que se han dejado llevar por las circunstancias y que no llegan espontáneamente al Tribunal; los terceros, tal vez los más interesantes, son aquellos que se han excluido voluntariamente, pero cuya exclusión (acto que es al tiempo religioso o político), aunque voluntaria no puede ser considerada como definitiva, señala Bennassar (110). «Romper el mito de la supuesta unidad expresiva de la brujería» es lo que R. García Cárcel intenta en su ponencia, mostrando cómo la brujería levantina se caracterizaría, frente a las del norte de la península, por su

individualismo, su concepción popular del diablo y el sentido pragmático o funcional de su quehacer (100), siendo esta funcionalidad de índole constructiva, ya que intenta un control de la naturaleza en cuatro órdenes: salud, sexo, conocimiento del futuro y ambición económica. Es esta característica la que la pone en contacto con el tribunal inquisitorial, el cual «penalizará la brujería cuando esta funcionalidad quede sin cumplir» (103).

El primer apartado se cierra con el estudio de B. Vincent sobre el espacio de exclusión representado por la prisión inquisitorial en el siglo XVI, la cual, al igual que el resto de las cárceles de la época es una prisión de preventivos cuya innovación fundamental es el secreto, siendo su concreción espacial la celda, tomada del modelo conventual. La cárcel inquisitorial, cuyas semejanzas con el hospital son notorias, se halla a medio camino entre el arcaísmo de la tortura y la hoguera y la novedad de la disciplina. La inquisión, máquina inteligente, implacable y eficaz —como la calificará B. Vincent— ha puesto en funcionamiento «mecanismos que están marcados por el sello de la modernidad» (122).

Cuatro estudios integran la segunda parte del tomo («Del pensamiento jurídico a los aspectos económicos»), iniciados por el sintético e interesante análisis que J. M. Pelorson realiza sobre el tratamiento jurídico de la locura y la ilegitimidad, como dos fenómenos que llevan a la exclusión por causas, tanto en uno como en otro caso, no imputables a la acción de los excluidos. Este análisis se basa en los tratados de los letrados y no en los textos oficiales, mostrando cómo, al igual que en el resto del occidente europeo, el loco es tratado como sujeto de derecho, importando no tanto el encierro cuanto las consecuencias jurídicas de la locura, por lo cual la discusión central se dirigirá a las pruebas de la misma. Pero mientras se puede decir que no hay exclusión jurídica del loco, más que en el sentido de constatación de todos los aspectos de su inhabilitación (127), es muy distinto lo que sucede con la ilegitimidad, en la que se diferenciará claramente entre los hijos naturales, que gozan de múltiples derechos, y los espurios, que no tienen prácticamente ninguno.

Sobre trabajo y exclusión en la España moderna trata J. A. Maravall, quien hace una amplia reflexión sobre la evolución y contenido de la voz «trabajo», así como de la progresiva marginación sufrida por el trabajador manual, incardinándola en las circunstancias globales del momento. Esta marginación se presenta unida a la defensa del orden estamental: la imagen social tripartita se recrudece desde antes de mediar el XVI, dejando fuera de la estimación social positiva a todos los dedicados a los oficios manuales. Pero este fenómeno no es, como en muchas ocasiones se ha defendido, algo exclusivamente hispánico, como tampoco lo es la negativa a trabajar por parte de los individuos teóricamente obligados a ello. Ambos fenómenos se dan —como Maravall señala y documenta—, en toda la Europa del momento. Y ello se explica, porque «en rigor esto no es más que la manera de ver propia de una mentalidad en la que, en el aspecto económico, predomina un carácter arcaizante, donde se cree que la escasez de mercancías y la carestía de la vida es cuestión únicamente de trabajar más o menos (150). La descalificación, sostiene el autor, se apoya en dos supuestos: que hay trabajo y que la sociedad puede constreñir a efectuarlo. Pero hay algunos autores —que Maravall señala y analiza—, que desde

principios de la modernidad comienzan a plantearse el problema del trabajo y de sus condiciones sociales, defendiendo la importancia de dignificar los oficios manuales. Frente a ello, sin embargo, se endurecen los mecanismos de represión y, como concluye el autor —en este interesante análisis que viene a insistir y matizar un tema ampliamente tratado en su obra, suficientemente conocida de todos—, lo que se recomienda no es dejar de desear la ganancia, sino que «se aconseja no aceptar en modo alguno para conseguirla que se obtenga vendiendo el trabajo, sino en todo caso apropiándose el de otro», siendo éste el régimen que se aplicó en España y también, con diferentes matices, en Europa (159).

J. Pérez se pregunta en su estudio si la racionalización de la beneficiencia en el siglo XVI no es más que un intento de reintegrar a los ociosos y mendigos dentro del circuito económico, un proceso tendente a excluir y marginar a los pobres en vías de proletarización (161). La crítica hecha por Domingo de Soto, al que presenta como detractor de una evolución que todo lo subordina al provecho, trata de ser matizada por J. Pérez en esta óptica. Pensamos que este aspecto de la obra de Soto, en tanto que crítica al modo en como se lleva a cabo la reforma e «intuición de lo que iba a ser la sociedad industrial, con su hipocresía, su dureza, su indiferencia cara a las miserias», no se puede negar, si bien no debiera olvidarse que Soto hace la crítica oponiéndola el modelo de una sociedad fundamentada en un sistema de privilegios y, obviamente, también de explotación. Las críticas, «desde atrás», de todos es sabido, suelen ser agudamente clarificadoras de algunos de los aspectos más negativos de las innovaciones. Pero eso no invalida forzosamente a éstas.

Un tema que, como el de los expósitos, está a falta de monografías pormenorizadas, es abordado por Domínguez Ortiz, que, tras un breve resumen de la situación de los siglos XVI y XVII, pasa a estudiar la obra de A. Bilbao, *Destrucción y conservación de expósitos* (1789), que presenta como el «más duro y valiente alegato que se ha escrito en esta materia». Expone, asimismo, la de P. J. de Murcia, en la que se recogen los informes recibidos por el Consejo de Castilla a fines del XVIII, dando una visión panorámica de la situación en dicho momento. Domínguez Ortiz concluye su exposición afirmando que «como en muchos otros casos la ilustración abordó el tema, esbozó soluciones, pero se quedó a medio camino entre las intenciones y su ejecución» (174).

El volumen termina, como dijimos, en una tercera parte («Representaciones de la exclusión: antropología y literatura»), en la que se insertan exposiciones basadas fundamentalmente en el análisis de textos literarios. F. Delpech hace una sugestiva sobre la exclusión de los gemelos en la literatura española del XVI y XVII, buscando sus antecedentes medievales y enmarcándola dentro de una mitología de la impureza. La figura del gemelo, ambivalente, aparece ligada tanto aquí como en la primitiva tradición indoeuropea, a la tercera función; figura impura, pero fecunda, cuya exclusión y posterior integración tras las pruebas iniciáticas consiguientes, toma el «aspecto de un rechazo, traumáticamente automutilante, de integrar simbólica y prácticamente los valores propios de la tercera función» (195) en un momento en que la sociedad estamental se vuelve a encerrar sobre sí misma, traduciendo a la par un malestar y un deseo de superar la fragmentación social, según sostiene F. Delpech.

Ruptura e integración son también los polos entre los que se mueve el héroe caballeresco, analizado por S. Roubaud. Sostiene la autora cómo en la mentalidad nobiliaria existen dos supuestos, sólo aparentemente contradictorios, por lo que, de un lado, el valor de un individuo viene dado por su nacimiento, mientras que, por el otro, es preciso que el sujeto muestre su valor a través de su conducta. Y así, la ficción, «evitando colocar al héroe en situaciones de marginación real, le atribuye preferentemente un exilio deliberado que es a la vez prueba y triunfo» (216).

La locura y los discursos de exclusión por ella provocados son el objeto de dos ponencias. En la primera, M. Joly, centrándose sobre todo en la obra cervantina, estudia las actitudes contemporáneas hacia la misma, realizando un interesante análisis de la oposición binaria entre «loco» y «bellaco», mostrando la imprecisa significación de este último término, así como las connotaciones de rechazo que conlleva. F. Vigier, en cambio, toma como base de estudio la obra de Lope de Vega buscando las diferentes formas de exclusión que la locura provoca, marcadas por la palabra, el traje y el encierro. La autora se detiene en este último y analiza el hospital de locos en tanto que espacio de exclusión tal y como es expuesto, entre otras comedias, en *El loco por fuerza* y en *Los locos de Valencia.*

Dos últimos estudios tratan de otros grupos marginados. De una parte, alquimistas y astrólogos —cuya falta hasta entonces tenía características netamente morales—, a los que, en *El Sueño del Infierno,* Quevedo coloca entre los herejes, en una muestra de progresiva intolerancia que, según A. Martiniego es plenamente acorde con las doctrinas teológico-morales de la época del escritor. J. Cannavagio, de su parte, estudia la figura del galeote, cuya condición es menos uniforme de lo que podría pensarse; la pena de galeras coincide con una evidente evolución de las mentalidades de rechazo de los comportamientos anómicos, pero, también, responde a las necesidades crecientes planteadas por la guerra en el mar. Las galeras son presentadas como una solución mucho más racional que el simple encarcelamiento, aunque en estos planteamientos no se habla para nada del «galeote-sujeto», el cual no aparece ni en el discurso legal ni en el reglamentario. Por ello, el autor considera «un salto cualitativo el representado por el paso del discurso reglamentario al discurso literario» y la toma de la palabra por parte del mismo galeote (263).

Como se dijo al principio, el conjunto de estudios brevemente comentados aquí supone —aparte las evidentes aportaciones sectoriales de muchas de las exposiciones, que rellenan algunas de las lagunas existentes— una aportación global en la medida en que se abren nuevos interrogantes y se amplía la gama de sujetos analizados, permitiendo abrir el abanico de conocimientos sobre el fenómeno de la marginación en la España del siglo XVI y XVII y, por ende, el de la realidad española de estos siglos, ya que el discurso sobre la marginación resulta no sólo una realidad, sino también, y esto es fundamental a nuestro juicio, una luz que permite ampliar la visión sobre la sociedad en su conjunto.—CARMEN LÓPEZ ALONSO *(Plaza San Anacleto, 2, 1.º, B. Aravaca. 28023 MADRID).*

Carlos Sahagún y el predominio del oficio poético

Nacido en Onil (Alicante), en 1938, Carlos Sahagún, para los amigos de articular la historia por uso o abuso de generaciones supersupuestas, así como para la crítica especializada, corresponde a las denominadas «de posguerra», más concretamente a la de «los años 50» y, dentro del paréntesis y la fatiga, a lo que José Olivio Jiménez denominó «promoción del 60», aunque todo lo anterior, en ocasiones, pueda difuminarnos los diversos modos éticos o estéticos de un autor determinado, sobre todo teniendo en cuenta la diáspora, las no romas frivolidades del momento, así como la vehemencia sin contenciones de cierta dialéctica usada por otros con tal de «être á la page», como se decía por el filisteo o el ignaro epígono.

Así, dos años después de haber acompañado a Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez y José Angel Valente en la selección *Poesía Ultima,* de Francisco Ribes, Carlos Sahagún es el más joven —y cierra el volumen— de los poetas antologados por Leopoldo de Luis en la primera edición de *Poesía Social.* Es Claudio Rodríguez el único de los cinco seleccionados por Ribes que no aparece (creemos que voluntariamente), en la ya famosa antología de Leopoldo de Luis, aunque a primera vista puedan notarse paralelismos entre la obra de Rodríguez y la de Sahagún. Incluso se llegaron a ver reminiscencias del primero en la obra de Carlos Sahagún, aunque personalmente me incline por connotaciones biográficas: además de ser licenciados en Filosofía, rama de Filología Románica, trabajan durante un período como lectores de español en universidades inglesas y mantienen una estética parecida y el mismo gusto poético. Por otra parte, son buenos lectores de Cernuda y de los poetas ingleses, aunque en la trayectoria de Sahagún veamos, ahora sí, reminiscencias (depuradas por reincorporación) de Neruda y Vallejo, además de un estilo basado en el eneasílabo y el endecasílabo blancos.

Desde luego, para Sahagún, superada la etapa de pobreza idiomática sin mendicidad que supuso el tremendismo de cierta poesía social, mantiene su vigencia una temática cívica o comprometida basada, sobre todo, en los lugares situados dentro de su infancia y adolescencia. Heredero de Machado —no deudor de su estilo— busca la sencillez para construir una poesía diáfana, por cuyas vetas siempre tiene importancia «no lo que se dice, sino cómo se dice». La imagen y la catacresis tienen, por tanto, más importancia que el tropo. De tal modo que, para bien o para mal, nombrar es no perder la capacidad de asombro, prefiriendo la sorpresa al misterio y la emoción contenida (controlada) a intuiciones de retórica oscura. La *Poesía Social* existió (mal que pese a algunos de sus cultivadores), pero, además de separar «las voces de los ecos», también deben apartarse de la madeja muchos de los congregados a un festín que en principio parecía fácil y terminó por ser grotesco, dada la calidad de algunos zafios. Eso ocurre siempre e incluso volverá a ocurrir cuando se «inventen» la «poesía» neurovegetativa, arterial o linfática.

Por algún sector se ha querido ver la existencia de profesores-poetas (o poetas-profesores), y de tal cuadriculado no se libró Sahagún. Creo que un poeta tiene

derecho a ser no ya profesor, sino astronauta, o mangante, siempre que su poesía esté hecha con autenticidad. No creo exista una poesía «de profesor» y de existir bodrio semejante creo que se asemejará a algún programa electoral de los muchos paridos últimamente. Claro que hay quien puede hablar con más bestias que Lorenz convirtiéndose, así, en mucho más perrito de Pavlov, condicionándose a antojo.

Siento muchísimo que, para el comentario de este libro [1], no pueda contar con la ayuda de mi amigo «el proscrito» y, como hace tiempo, tenga que vérmelas con una lectura en solitario, aunque también es cierto que en algunos casos me ha molestado su costumbre herética de colocar jazz para comentar poesía (además de otras aberraciones de mi, por otra parte, respetado, comentarista heterodoxo). La verdad es que ha tomado vacaciones porque dice que está harto de errores de imprentero, aunque en realidad está leyendo a Quevedo y otras obsesiones.

Para contrastar pareceres, me recomendó ciertos prólogos de algunas antologías que no recuerdo, algún comentario del año 57 (cuando Sahagún obtuvo el «Adonais»), otros del 60 (poco después del «Boscán») y gacetillas critiqueras referentes a este volumen que en su día consiguiera el «Provincia de León» (1978), para ser suertero en el doblete con el «Nacional de Literatura» (1980).

En realidad, no he rebuscado cronicones de antaño, sino lecturas de *Profecías del agua, Como si hubiera muerto un niño* y *Estar contigo,* hasta recalar en este *Primer y último oficio,* de Carlos Sahagún: la poesía plagada de autenticidad en todo momento.

Si antes me refería a una temática basada en lugares situados al límite de la memoria, como suelen ser la infancia y la adolescencia, este libro, como los anteriores, no deja aparte dichos temas, aunque

todo está decididamente en orden
menos mi propia vida

versos de un pórtico que va a situarnos, también, en un retorno cernudiano hacia una soledad sin demarcación en mascarillas con olor a moralina insípida. Existe en Sahagún esa desesperanza sin el rencor obsoleto de quienes buscan todavía un Leopardi que viajara «A la recherche du temps perdu», cuando en una calma después de tempestades lo mejor es no desvariar pensando en la unicidad del fenómeno, a pesar de que el pájaro gorjee y la gallina regrese al camino.

Existe un *oficio* en la obra de este poeta siempre denso desde su primer a su último libro, que cada día se fue depurando, pese a sus pocas entregas, sin duda, debidas más a exigencias de autocrítica que a vaguerías, a decir cuando se tiene que decir y no rellenar papeles a diario. (El hecho no es único, por otra parte, entre los cinco seleccionados por Ribes, que incluso así parecen hacer un «frente común» y alejarse de las *simpáticas* y alegres gallofas producidas en numerosas danzas anteriores o posteriores.)

Existe también, dentro de esa coherencia libre que todo poeta mantiene a lo largo

[1] CARLOS SAHAGÚN: *Primer y último oficio.* El Bardo. Barcelona (segunda edición).

de su obra, pese a cambios más biológicos y autobiográficos que ideológicos o estéticos, un deambular por el filo de la razón inexplicada. Decía Vitier que «nada es menos razonable que la razón al estado puro» y, así, antes de sumergirnos en ciertas lecturas sin crispación, lo más consecuente es olvidarnos del politiquero de saloncito de té que pleno de santa ira se limita a inventariarnos las necesidades auténticas del momento, sobre todo de la poesía (u otro arte cualquiera), olvidando que al mismo Dylan Thomas le iban con idénticas chafarderías, mientras se preocupaba de conseguir alguna libra esterlina. No voy a decir que sea imprescindible que el poeta distinga un «Cebreros» de un «Priorato», pero si así sucediera, tantísimo mejor, sobre todo si el patetismo dirigido por dogmáticos y demagogos comatosos trata de explicarnos lo intangible, en este caso el verbo con suficiente carga poética como comunicativa.

Poesía y comunicación han sido, desde sus comienzos, la urdimbre sostenida entre los versos de Carlos Sahagún. Conseguido tal armazón, que no se hubiera sostenido con inútiles florituras, los temas existenciales (y tal vez convendría recordar a Blas de Otero: «Digo que soy coexistencialista») abundan más en este *Primer y último oficio* que en los anteriores libros de Sahagún. Es posible que la «desolación» cernudiana de algunos poemas sea malentendida o malinterpretada por los amigos de la repetición como sinónimo de «estilo».

Pero ante la realidad poética de este libro la recapacitación más consecuente y, a mi modo de ver el asunto, más *realista,* es que una vez conseguida la superación de un idealismo ramplón los poetas de mayor maestría, de verbo más arraigado en la autenticidad alejada de universos panfletarios, han mantenido inalterable su postura ante la elaboración del verso, haciendo permanecer, como en el caso de Carlos Sahagún, su *Primer y último oficio,* pese a verse en numerosas etapas olvidados por las corrientes que, año tras año, nos fabrican artificiosamente algunos de los numerosos alquimistas de la cultura que nos invaden.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4. MIGUELAÑEZ. Segovia).*

Notas breves

Un largo y denso historial avala *Rendición de cuentas* *. Su autor, Vicente Zito Lema, crítico de arte, analista de fenómenos y acontecimientos sociales, poeta, realiza en esta obra un intenso recorrido cuya carga emocional y moral sólo podía expresarse a través de la poesía. Pero en el caso de Zito Lema, por ello hemos subrayado la variedad complementaria de sus actividades, también importa sobremanera estudiar la integridad. Integridad como actitud ante los acontecimientos e integridad como procedimiento poético.

* VICENTE ZITO LEMA: *Rendición de cuentas.* Edit. Akhnaton. Amsterdam, 1982. Prólogo de Julio Cortázar.

En *Rendición de cuentas* la subjetividad es un pretexto por el que se articulan las partes de la obra; una primera, que nos introduce en un ambiente de injusticia, desigualdad, rencor y resistencia; una segunda, de testimonio emotivo de los sentimientos interiores que se graban en los actos humanos, en su determinismo, en su proyección pedagógica, y la última, de elaboración de una lírica personal que asume la grandeza de la humanidad y la confronta en una relación sutil con la poesía. La introducción de Cortázar expone la dificultad de sustituir los puntos de referencia que Zito Lema establece en *Rendición de cuentas* con la naturalidad con que se hurga en los recuerdos más vivos y reveladores: «¿Por qué y cómo prologar algo que también contiene nuestra propia voz, hablar de poemas que nos están hablando?»

El ser humano no puede rehuir, ni siquiera en la soledad, el hecho consumado que le identifica con otros. Es así como Zito Lema nos presenta, en ocasiones recordando los métodos críticos de la novela realista, el dolor colectivo de los secuestros impulsados por la dictadura argentina, los asesinatos sórdidos de la represión y la ruina que impregna progresivamente la vida nacional hasta en sus aspectos insignificantes, acaso despreciables en otra situación. Zito Lema no acude por capricho a este punto de partida que nos desplaza de inmediato a la épica subterránea del exilio en compañía de Vincent Van Gogh y de los innumerables nombres que encubren los interrogantes de *Triunfos y derrotas:*

> *¿Quién puede la calma con tanto pasado?*
> *¿Quién con esas huellas sobre tierras vivas*
> *que no son ligeras —las de ciervo temblando—*
> *ni tenues —las del rocío en la llegada de abril?*
> *¿Palabras justas y medidas para lidiar con lo perdido...?*

La lírica resbala en los versos de Zito Lema transmitiéndonos el rostro de la fatalidad, de lo sórdido, y, por ello, de lo esperanzador. Porque Zito Lema, como Odysseas Elytis, afirma, incrédulo ante el horror, una actitud que pregunta a la muerte en *Rendición de cuentas,* añorando la inocencia extraviada por la persecución. Elytis escribió en *El monograma:* «Visto de luto al sol y a los años que vienen/Sin nosotros y canto lo que ocurrió/Si es verdad.» Esa es la naturaleza de las *preguntas abiertas* en las que Zito Lema apoya la esperanza de la paz.—F. J. S.

Como relata López de Abiada en su ensayo *, Gottfried Benn gozó de una notoriedad extraordinaria en la segunda posguerra mundial. Este interés hizo justicia a una figura discutida políticamente. La circunstancia de que fuera la poesía el instrumento que rescatara su obra completa de las refriegas de los políticos, aportan a la biografía de Benn un atractivo especial. Ingenuo simpatizante de las tesis hitlerianas en los primeros años del nacionalsocialismo, pronto fue víctima de discusiones ideológicas que le marginaron de la vida intelectual. Aislado de los conflictos de los autores exiliados y de la emigración del compromiso, sufrió crueles desengaños e incomprensiones con la derrota del III Reich.

* José Manuel López de Abiada: *Gottfried Benn.* Edic. Júcar. Gijón, 1983.

En el estudio de López de Abiada destaca la minuciosidad del análisis de las obras de Gottfried Benn y la asunción de la tesis que sobre la producción del poeta alemán han renovado la consideración arbitraria de sus textos y de sus repercusiones. La influencia de Benn es poderosa en el conjunto de los creadores germanos, tanto en lo que se desprende de su conducta independiente ante la adversidad como en el contenido de las etapas que atravesara su poesía. López de Abiada, de acuerdo con los juicios más recientes, que son también los fundados en un estudio riguroso y global del trabajo de Benn, distingue cinco etapas: el sentimentalismo, el que vincula la profesión médica de Benn a sus poemas —período protagonizado por la llamada «lírica de la disección»—, que contiene marcadas resonancias expresionistas; el proceso de transición que retorna al romanticismo; el período del equilibrio como respuesta ante los acontecimientos (que cubre el intervalo que arranca de 1933 hasta 1947) y, finalmente, el proceso de la nostalgia, que coincide con el reconocimiento público de su trayectoria *trágico-heroica.*

Benn renuncia en sus últimos años a muchas de sus ilusiones. Sigue actuando como un poeta atento a lo que ocurre a su alrededor.

El ensayo tiene el mérito de la dificultad que Benn implica como personaje. López de Abiada ha retratado una etapa de las letras alemanas con un énfasis nada exagerado, que contrasta al mismo tiempo con otros capítulos de cultura germana que explican e ilustran la génesis del nazismo, y que simboliza Benn en el núcleo de la contradicción. No defiende una víctima, sino que profundiza en los elementos que otorgaron al poeta alemán una falsa reputación descubriéndonos la relación del creador con su tiempo. Una relación sinuosa, que en este caso hemos de llamar responsabilidad.—F. J. S.

En *La chuña de los huevos de oro* * no hay sólo un interés sensible y delicado por fabular los conflictos humanos hasta convertirlos en parábol merced a la intervención de animales simbólicos... Martha Mercader ha reunido en su universo ficticio otras tendencias literarias simbólicas que recalcan la estrecha relación entre la fantasía y la realidad, en especial, la literatura de carácter oral, como se desprende de «Los sucesos de *La Conversada»,* y de la narrativa que se ha dado en llamar «infantil». Es por ello que este volumen no puede ser interpretado como una simple reunión de fábulas ni como una acertada compilación de textos... Que por el desenfado que los impulsó y la sonoridad fácil de los nombres de sus numerosos protagonistas, sea susceptible de una clasificación estereotipada.

Desde la afirmación de Martha Mercader como domesticada ciudadana de una urbe, de un cosmos artificial de cemento y hollín, resulta inconcebible considerar que sus cuentos se vean afectados por la facilidad mecánica de una fábula paralela. Martha Mercader ha respetado una identidad elemental, que se basa en su creación de *La Conversada,* pero ha superado con su pluma las deficiencias artísticas de la realidad. De esta forma, la sencillez de los sucesos que nos relata, así como los rasgos definitorios de sus personajes animados, disimulan un trasfondo que no ha de pasar inadvertido. La forma da cobijo a una inquietud contagiosa que no altera, sin embargo, la sencillez

* MARTHA MERCADER: *La chuña de los huevos de oro.* Edit. Legasa. Buenos Aires, 1982.

imprescindible de la narración, el afianzamiento de lo fantástico, el disparate incluso, hasta internarse en otro mundo, acaso el auténtico, el que más interesa a la autora: aquellos valores ignorados que harían posible, como señala Martha Mercader, la comprensión.

Este proceso por el que la forma nos conduce a un contenido educativo sostiene la relación de las fábulas coleccionadas en *La chuña de los huevos de oro* con los estilos característicos de las obras infantiles, teóricamente infantiles. El origen de los relatos, a su vez, desvela su naturaleza oral, historias transmitidas de generación en generación, que conservan ese sustrato pedagógico fundamental que se enriquece con el tiempo. Martha Mercader, aceptando el género, ha eliminado los arquetipos por medio de las enseñanzas de Ramón Carpincho. A partir de entonces, la imaginación inicia su vuelo.—F. J. S.

Un primer contraste destaca en la poesía de Francisco Peralto: su devoción por las exigencias gongorinas al lenguaje adquiere presencia —paradójicamente— en un discurso entrecortado, sereno, en el seno del cual la subjetividad se despoja de sus convicciones barrocas y envolventes. Peralto ha optado por un verso libre, preciso, exacto en su orientación al mito, que no se manifiesta en este caso como una aspiración. Antes bien, la poesía de *Ritual* * se nutre de múltiples apelaciones que implican en realidad la comprobación de un conocimiento concreto que excede los límites de la literatura, de la historia, de la mitología.

Peralto aproxima la divinidad a un verbo acompasado a la contemplación. Zurbarán no se resigna a la maestría de sus cuadros, inspira algo más que choca con los elementos que permanecen en las sombras del poemario, y que reflejan viejas costumbres inquisitoriales que adornan todavía legiones funcionariales de fieles sirvientes; el titubeo estructural con que Peralto ha abordado *Ritual* se prolonga en la suspensión que condensa sus reflexiones.

En la puerta cincelada
Libertad —ya te he nombrado— daba
golpes inútilmente.

El tono andaluz de la poesía de Peralto personifica los deseos, poblando los versos de nombres y de causas. Ofelia, melancolía, parece hermanarse a Flora, entusiasmo sin sexo, alegría indefinida, recursos de un sufrimiento consustancial, Andalucía, al que asaltan la fortaleza de Hércules, la vivacidad de Plinio, la tétrica *necesidad* de Torquemada y la abstracción de Ondina.

En el fondo, la soledad del vacío que genera la insuficiencia de las palabras para evitar lo ya pasado.

Son las manos vacías de la conciencia del hombre las que impulsan este canto del poeta hacia la ruptura del hermetismo cultista de la escuela de Góngora. Francisco Peralto, como García Jiménez, ha buscado un ritmo distinto, un tono reposado que

* FRANCISCO PERALTO: *Ritual.* Edic. Corona del Sur. Málaga, 1982.

tiende a los orígenes de la indiferencia, y que se apoya en una composición de fragmentos líricos a los que dota de una vocación narrativa la pesadumbre.

Es la pesadumbre el aspecto sobre el que cabe discutir en *Ritual:* tratándose de un factor dinámico, en ocasiones actúa como un lastre, aunque Peralto emplea todo su saber para que no degenere en un elemento decorativo, accesorio, consiguiendo que el pesimismo se desvanezca en una fina lluvia de imágenes que danzan con una nueva luz: quizá la esperanza o acaso la muerte del odio y del miedo.—F. J. S.

La presencia española en tierras americanas ha sido discutida con frecuencia en términos de afirmación o negación absolutas. La leyenda negra, los prejuicios nacionalistas, el centralismo de determinadas interpretaciones interesadas, son algunas de las causas que han transformado este capítulo histórico en un foco de discusión en el que han prevalecido, a la larga, las observaciones parciales en lugar de la necesaria reconstrucción sobre la que debe sostenerse el juicio riguroso de los estudiosos. Situación que se ha prolongado en beneficio de la confusión y de la oscuridad.

Con *La caída del imperio inca* *, el catedrático de Historia de América, Manuel Ballesteros ha completado con brevedad, seriedad y desapasionamiento otros ensayos debidos a su firma, en los que abordaba el tema de la conquista del Perú. En esta ocasión, las características enunciadas arriba representan algo más que una definición metodológica. Manuel Ballesteros se plantea en su obra una respuesta a las versiones típicas que han circulado más a menudo entre los historiadores. De ahí que el subtítulo sea revelador, aunque no pretenda la polémica: «la visión de los vencidos».

Manuel Ballesteros, por otra parte, consuma un esfuerzo extraordinario al someter cuestión tan compleja como lo que se entiende de modo común por una «gesta» y subraya la dimensión divulgativa de su trabajo, ciñéndose a los hechos escuetamente.

La estructura formal del texto presta eficacia a la tarea aclaratoria del autor: es preciso destacar una descripción del mundo —feliz— «quechua», antes de la colonización española, a la que sigue la génesis de la conquista —que se centra casi de manera exclusiva en el reinado de Huaskar—, y la secuencia ulterior de guerras intestinas, confabulaciones, victorias, derrotas y humillaciones que llevan a Pizarro a la imposición de su demonio con la muerte del rey Atau Huallpa y al imperio incaico a su desaparición.

En sí, *La caída del imperio inca* posee un carácter introductorio, complementario por los títulos de su bibliografía, que resumen los textos fundamentales que, en su día, provocaron la controversia. Sin embargo, Manuel Ballesteros ha aportado a este debate el apunte de las escasas fuentes indígenas que existen sobre la materia sin que la depuración de abundantes datos anecdóticos y no esenciales, perjudique la interpretación totalizadora e imperial de su obra. Ni disminuya la atracción que ejerce su lectura.—F. J. S.

La publicación de *Si es no es* representa en la trayectoria creativa de Andreu Martín un nuevo paso o, si se prefiere, un segundo período. Guionista cinematográfico y de

---

* MANUEL BALLESTEROS: *La caída del imperio inca.* Edic. Forja. Madrid, 1982.

comics, Andreu Martín ha desarrollado una sorprendente actividad en el campo de la novela *criminal.* No obstante, sus anteriores relatos discurrían entre la facilidad de su argumento, como ocurre en *Una gota de agua,* y la complejidad de sucesivas tramas que se entrecruzan hasta estallar en un epílogo final que roza lo apocalíptico, tal como sucede en *Por amor al arte.* En *Si es no es* *, Andreu Martín juega con el equívoco de nuevo, pero .intensificando su fascinación por el escenario de la acción, que describe con humor, agudeza y lealtad. Se diría que ha captado ese admirable interés de los autores clásicos por el mundo que rodea a los personajes míticos de la novela policíaca. de este modo, los personajes han de ayudarnos a descubrir las trampas del narrador, lo que en este caso parece sumamente difícil.

Pero no lo es. Andreu Martín conduce el relato a un ritmo vertiginoso que alcanza ese punto donde se revalúa la ambigüedad, la desorientación y el imposible, la tensión. Partiendo de la incógnita, que refuerza por rodeos eslabonados en varias direcciones, construye un retrato del mundo de la publicidad que no puede desligarse del ambiente de los suburbios de Barcelona, entre los que se distinguen pistas falsas, testimonios en absoluto fiables y donde asoman algunos de los trucos característicos del género. Violencia, sexo, ingenio detectivesco, marginalidad, cinismo y locura animan la actividad policíaca rutinaria, interrogatorios inevitables y eternas corazonadas.

Andreu Martín subordina los tópicos, aunque quizá sin renunciar a ellos por completo, a una sutil combinación en la que flotan tentaciones sociológicas. Ges, detective privado, reprimido obseso sexual, apocado monigote al que rodean ídolos de cartón, disfruta de un gran momento: ha de investigar la desaparición de un cerebro publicitario que, según apuntan todos los indicios, se encuentra complicado en un asesinato. Desde ese instante la novela parece dominada por el misterio, cuando en realidad, se halla subordinada a la descripción de un fenómeno cotidiano: la mentira.

En pos de esa mentira se movilizan seres a los que inspiran diversas motivaciones. Andreu Martín vacía sus psicologías en el relato hasta plasmar una panorámica humana que desvela el significado de comportamientos individuales y colectivos. El autor distingue así unos delitos determinados por un contexto específico de las sofisticadas técnicas del que pretende ser el crimen perfecto, frente al que el escritor mide su habilidad. Es aquí donde la mentira empieza a ser la novela de un crimen, aunque Andreu Martín se comporte con ironía para no caer en la trampa. Todos sus personajes son sospechosos.—F. J. S.

Ocho son las partes de *Herbolario* **, de Héctor Ciocchini, y cada una de ellas se corresponde con un acento peculiar: desde la concepción idealista que halla un mundo mágico, de *Las orillas desiertas,* saltamos al simbolismo férreo y desencantado de *Zona imprecisa,* al paisajismo espiritual de *Simulacra,* a la nostalgia de *Exploración,* a los intervalos clásicos de *Plegaria a los antepasados* y el encantamiento variopinto de *Elementales, Los aromas salvajes* y de *Hic et nunc.* Variedad fundamental a la que sirve de hilo conductor una cierta intimidad volcada hacia el exterior, o quizá hacia el espejo. Un espejo en el que bullen estampas próximas en el sinsentido.

---

* ANDREU MARTÍN: *Si es no es.* Edit. Planeta. Barcelona, 1983.

** HÉCTOR CIOCCHINI: *Herbolario.* Edit. Torres Agüero. Buenos Aires, 1982.

La poesía de Héctor Ciocchini describe la emoción de los gestos desde un relativo distanciamiento. La pasión discurre por su propia senda, sugerida en el testimonio de las impresiones del poeta, curiosa, enfática en los versos y mullida en las prosas poéticas.

Es así que asistimos a una recreacción de lo imaginario que tiene como pretexto lo real, incluso el recuerdo. A Ciocchini parece interesarle, sobre todo, la búsqueda erótica de los sinuosos rodeos de la pasión cuando ésta se distrae en la supervivencia. Reitera un encuentro con los objetos que da lugar a la fantasía, a la posibilidad... Pero Ciocchini aplica en *Herbolario* una óptica objetiva que frena la construcción de un panorama esplendoroso, escultórico, irreal. Su poemario, sin ser encorsetado por una prudencia dubitativa, economiza expresiones que pudieran desfigurar el ritmo de sus afirmaciones, de la síntesis que ha conseguido modular en un moderado ardor sin despreciar ninguna de las influencias que se derivan de las distintas formas adoptadas, en una confidencia:

Sentarse. Levantarse.
Los libros elaboran sus palabras
no dichas. Los perfumes y especias
cuecen alimentos sublimes.

Imágenes salvajes, alimentos sagrados, zonas prohibidas, sombras de amistad, son los límites que bordea la penetración lacónica de Ciocchini. Fronteras, no obstante, entrañables, a las que el poeta salva de la dispersión en sus versos afirmativos, asombrados.—F. J. S.

Eduardo Chamorro ha conseguido una sólida reputación como periodista, lo cual no es fácil si recordamos que el periodismo no se ha distinguido por disfrutar de una excesiva consideración social. No obstante, Eduardo Chamorro, colaborador literario de los papeles de la prensa diaria, es también un escritor de relatos, agudísimos y divertidos ensayos de lo inefable, y novelas que entre el espanto y la euforia, provocan una media sonrisa de sorpresa, de emoción, y de sarcástica complicidad.

Súbditos de la noche * contiene rápidas y precisas descripciones, acontecimientos escandalosos, derroches de vivacidad narrativa, escenas que conjugan el misterio con el humor, y una maestría verbal que Eduardo Chamorro ha situado en el trasfondo de su historia, vehemente y feroz, protegida por una soltura técnica que convierte el relato en una metáfora fluida, acaso insustancial, que da la vuelta a la solemnidad reiterativa y clandestina del Eróstrato sartriano.

La sorpresa puede asaltarnos en la curva más insospechada del camino. Ello recuerda novelas tan relacionadas entre sí como *Escupiré sobre vuestra tumba,* de Boris Vian, o *El cartero siempre llama dos veces,* de James M. Cain, cuando la agilidad perturba el decepcionante mundo cerrado de lo previsible. Chamorro ha sabido infundir a *Súbditos de la noche* esa dimensión trágica que confiere una enseñanza a lo irreal, y que

* EDUARDO CHAMORRO: *Súbditos de la noche.* Edit. Penthalon. Madrid.

envuelve una repentina y sistemática dureza, la de los personajes, la del clima, la que expele la violencia cada vez que se une al pozo sin fondo de lo erótico.

Cuando en nuestras letras se agiganta el eco de la novela negra norteamericana, la perturbadora personalidad —que denuncia Salvador Valdés— de Patricia Higsmith en sus obras de suspense y la profundización psicológica de los discípulos de Georges Simenon, o de Maigret, o acaso de Ross Macdonald, Eduardo Chamorro, un relato que se distingue por su originalidad, por su sencillez. *Súbditos de la noche* no es tan sólo un relato pulcro, sino una muestra literaria de las posibilidades que se ocultan tras del capricho y de la provocación.

Es entonces cuando lo fantástico se acerca más a la imaginación, cuando la media sonrisa colaboracionista del que entiende experimenta el pánico picaresco y reptante del pánico que se adentra en la conciencia, levemente. Lo imposible se torna probable, amenaza, entre risas, aplausos y conductas intrascendentes, hasta hacerse real, indiscutible inquietud en su propio ámbito: la noche. Esta es una novela que parece desprovista de ambiciones, tan sólo eficaz. Pero sobre ella cuadra aquella advertencia de Ambrose Bierce, cuando decía: «Tengo en el cajón de mi mesa un manuscrito que les mataría». Evidentemente, en la noche.—F. J. S.

El surrealismo suele fundarse en el hallazgo de un nuevo cosmos al que podemos acceder mediante un lenguaje rico, en constante expansión, que pugna por expresar lo desconocido. La multicidad, unida al carácter individual de la experiencia a representar, condiciona el alcance de su indudable mensaje, los avatares del inconsciente.

En el ámbito de tales coordenadas, la poesía de Mario Romero se desenvuelve conforme a un surrealismo conceptual del que ya nos avisa la contrasolapa de *Pintura ciega* *, en palabras de André Breton: «La poesía ha de reproducir la virtud del objeto». De ahí que Mario Romero busque en una expresión cálida, en su disposición, y atormentada en su contenido, la reproducción de lo oculto en los protagonistas de universo pictórico de Picasso, de Velázquez y, asimismo, de las imágenes que envuelven la literatura de Dylan Thomas o Carrol.

Espejos, circos, verduras, ahorcados, plumas, crepúsculos, niños, habitan este universo calmo que se adivina, que se vislumbra, que nunca acabamos de conocer. Rebeldes, los personajes permanecen anclados en su refugio de lienzo, de color o de palabras. Y Mario Romero expone el fruto de ese largo sueño de gigantes falsamente inmóviles e impotentes.

Tal vez podría discutirse la frágil relación de las estampas recogidas por el poeta en *Pintura ciega* con una realidad que, en su amplitud, habría enriquecido las perspectivas de sus motivos de inspiración. Mario Romero añade su visión a la de otros creadores con versos en los que se percibe esa separación —observada, observadora— que le impide soñar sus cuadros, conquistarlos como si él mismo fuera su autor. Sus poemas se fundan sobre detalles que adquieren la categoría de un todo embriagador y quizá melancólico.

---

* MARIO ROMERO: *Pintura ciega*. Edic. Libros de Estaciones. Madrid, 1982.

«El payaso
que ríe de su sombra
ríe bastante
basta que una niña
le toca la sombra
y el payaso se duerme.»

La reinvención es el concepto esencial en la poesía de Mario Romero. Sus poemas, empapados de una nostalgia nómada, a veces caricatura, en otros casos aquelarre de ruidos y sombras, constituyen una visión controvertida del propio teorema surreal. La consciencia también disfruta de atributos seductores que los repetidos embates de la pasión no logran derrumbar. «No se aplauden los sueños», refiere el poeta en su introducción al universo del circo, a sus paradojas y contradicciones. De este modo, con una actitud de incredulidad, Mario Romero elabora su teoría personal de cada sueño, en cuya cara oculta bailan las pesadillas, hasta que la desesperación hace al hombre invisible.—FRANCISCO JAVIER SATUÉ *(Pañeria, 38 MADRID 17).*

De América

● *La Ciudad Letrada* es el último libro de Angel Rama, el crítico uruguayo desaparecido en diciembre de 1983, cuya muerte —escribe Vargas Llosa en las palabras preliminares— *ha empobrecido de alguna manera nuestro oficio.* La ciudad de la que habla Rama en este libro lleno de sugerencias es la Ciudad de la América Hispana, ésa que nació al revés que la ciudad medieval europea, porque no fue un resultado del crecimiento de la actividad productiva de una comunidad (que hiciera precisos artesanos, un mercado, ciertos servicios), sino que fue plantada de una vez y para siempre por obra de la voluntad en medio del desierto, en la orilla de un río o en lo más alto de la montaña, según fueran el capricho o las necesidades geopolíticas del momento.

En el tercer capítulo —La Ciudad Escrituraria—, Rama explica cómo el modelo de ciudad, renacentista, aplicado en América Latina, toleraba y hacía necesarias a las universidades (y, de hecho, la de Santo Domingo ya está en pie y funcionando a pleno sólo medio siglo después del Descubrimiento), pero no las escuelas de primeras letras que sólo aparecerán, lánguidamente, en épocas muy posteriores. Es que la Universidad estaba reservada a los letrados, que debían ordenar la ciudad a su imagen y semejanza.

Rama pasa revista en su trabajo a la diglosia entre lengua pública (y de aparato) y lengua popular y cotidiana, señalando el dato —muchas veces no visto a fuerza de ser transparente— de que el escritor colonial no escribía «a la manera de» la metrópoli sólo porque esa era su formación, sino porque, y fundamentalmente, sólo allí estaban sus lectores; reivindica el aporte del mexicano Lizardi, que es el primero que se inclina

hacia el nuevo y propio público (haciendo notar, de paso, que la «literatura popular» fundó el fenómeno de sustitución de los mecenas por los lectores (múltiples mecenas anónimos) y, en fin, indica que mientras en las sociedades moldeadas por España en América el mito del opositor al poder estaba encarnado en las figuras del rebelde o el santo, en la norteamericana ese lugar lo ocuparon el abogado o el periodista defensor de causas peligrosas.

Muy valioso este trabajo de Rama, cuyos propósitos quedan expuestos en el primer párrafo de su ensayo:

> *Desde la remodelación de Tenochtitlan, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, hasta la inauguración de 1960 del más fabuloso sueño de urbe que han sido capaces los americanos, la Brasilia de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscrita en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente el único sitio propicio para encarnar.*

La Ciudad Letrada, por Angel Rama. Introducción de Mario Vargas Llosa. Ediciones del Norte, Hanover (N. H.), Estados Unidos, 1984.

● Julio Cortázar será recordado por muchas cosas: la primera, sin duda, por su maravilloso oficio de creador de imágenes y situaciones tiernas e inquietantes; mucho menos —porque fue privilegio, proporcionalmente, de pocos— por su bondad y sus dotes para la amistad. Es probable, sin embargo, que empiece a crecer con el tiempo su prestigio como teórico, aunque no hayan sido muchos los textos que dejó, sobre todo en lo relativo al asunto más zarandeado de este siglo: creación literaria y compromiso político. La mayor aportación de Cortázar en este campo, aunque referida sólo a los años que duró la última dictadura en Argentina (no hay que olvidar su esclarecedora lección de principios de los 70, en La Habana, sobre «el escritor y la revolución» donde afirmó taxativamente que el argumento tiene poco que ver con la calidad de un texto) ha sido recogida ahora en un tomo por Muchnik Editores. Allí se puede leer, por ejemplo, el discurso que pronunció Cortázar en Madrid el 26 de marzo de 1981, que se iniciaba famosamente así:

> *Si algo sabemos los escritores, es que las palabras pueden llegar a cansarse y enfermarse, como se cansan y se enferman los hombres o los caballos. Hay palabras que a fuerza de ser repetidas, y muchas veces mal empleadas, terminan por agotarse, por perder poco a poco su vitalidad. En vez de brotar de las bocas o de la escritura como lo que fueran alguna vez, flechas de la comunicación, pájaros del pensamiento y de la sensibilidad, las vemos o las oímos caer como piedras opacas, empezamos a no recibir de lleno su mensaje, o a percibir solamente una faceta de su contenido, a sentirlas como monedas gastadas, a perderlas cada vez más como signos vivos y a servirnos de ellas como pañuelos de bolsillo, como zapatos usados.*

Cortázar se está refiriendo —lo dirá más adelante— a palabras como «libertad», como «justicia», como «democracia». *Argentina: Años de alambradas culturales,* por Julio Cortázar. Muchnik Editores, Barcelona, 1984.

● Aunque no resulte extraño en alguien que cultiva con tanto entusiasmo la paradoja, *El Manual del distraído,* de Alejandro Rossi, para nada tiene que ver con la distracción sino con la atenta observación de hombres y teorías. Como ocurrió con Ortega, no serán pocos los que vean los textos de Rossi contaminados por la *gangrena* del periodismo. Y eso porque el mexicano acepta bajar a la calle sin sombrero y sin

bastón, aceptando todos los temas —cualquiera sea su pelo o marca— que hay entre el cielo y la tierra. Algo que un poco más al sur empezó a hacer Borges hace ahora unos cincuenta años, y que en España —también polémicamente— está haciendo, afortunadamente, Fernando Savater, entre otros. Rossi nos pide desde la advertencia preliminar que leamos estos textos como él los escribió: *sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle,* palabras que son, además, la mejor síntesis del Manual. Pero faltaría agregar que la clave de esta música es el humor y que ese humor casi nunca es ácido y nunca negro. Nace más bien de una ironía socarrona, con mucha capacidad para comprender y ninguna para castigar. Así, por ejemplo, cuando rebate la teoría berkeleyana de la no existencia del mundo exterior («por falta de pruebas», como en los homicidios televisivos), se limita a apuntar:

> *Tal vez en algún momento nos pasmó la idea según la cual es imposible probar la existencia de los objetos no percibidos; pero es difícil, por ejemplo, que esa confusión modificara la costumbre de pensar que el árbol que nadie ve sigue estando allí. O que creyéramos, después de esa batalla filosófica, que el libro o el cuadro desaparecen cuando no los miramos. O que volteáramos constantemente la cabeza para apresar el instante en que el sillón regresa a su sitio. O que me preguntara —ya en pleno fanatismo— si estas tijeras sólo envejecen en mi compañía.*

Pero Rossi sabe también crear zonas de ambigüedad que favorezcan la afirmación de un lector-cómplice, como en el párrafo inicial del texto «Sorpresas», que dice así:

> *Tuve una novia extraña. Me confesó que era criptojudía y yo pensé —en mi ignorancia cristiana— que era una secta erótica. Durante meses esperé la invitación.*

Lástima grande que este Manual no haya podido llegar nunca —en España y en Latinoamérica— al gran público. *Manual del distraído,* por Alejandro Rossi. Editorial Anagrama, Barcelona.

● Graciela Reyes es una mujer valiente: lingüista de profesión, escribe poesía. Nos recuerda a la heroína de aquel cuento de Leónidas Barletta, que se pasaba diez horas de cada día despellejándose los dedos en el taller de armado de coronas de una florería y que luego, al término de la dura jornada, era recibida por su novio con el incomparable regalo de una flor. Graciela Reyes, que se despelleja (en Chicago, en una universidad norteamericana) los dedos con las palabras, halla luego el tiempo y las ganas para barajar esas mismas palabras y armar el solitario de su poesía.

Poesía que es —como casi toda la que escriben los argentinos fuera de su tierra, sea por razones de exilio o sea por razones de turismo— muy argentina, desde el título: *Poemas para andar por casa,* que perfectamente podrían haber elegido María Elena Walsh o Julio Cortázar.

Pero lo eligió Graciela Reyes y ella es la que anda con estos poemas por su casa, recordando a un lejano Pepe del barrio de Flores o a un cercano Chicago con autobuses medio vacíos, a pesar de que es verano y son las diez de la noche, reafirmando el destino de estos poetas del Cono Sur (conosureños, conosurescos, conosurenses) con una pata en cada orilla, como el Coloso de Rodas, náufragos de la Gran Tormenta. La poesía de Graciela Reyes es amable (en el mejor sentido de la palabra), es una poesía mujer (sospecho que no le gustaría que escribiésemos «femenina») y es amistosa. A veces parece un grito de desesperación:

Suponte que soy la otra
y que me quieres.

y a veces adopta la forma de una muy rioplatense venganza:

Anégate en el mar si tienes miedo
de esta muerte de tierra en que te espero.

Pero casi siempre, Graciela Reyes señala (pero no se queja demasiado) que los barcos siempre se están yendo y que está sola, *yo sola siempre sola.* / *Poemas para andar por casa,* por Graciela Reyes. El Archibrazo Editor, Buenos Aires.

● Arístides Rojas (1826-1894) inicia la historiografía venezolana. Aunque su monumental proyecto (diecisiete volúmenes sobre casi todo lo que había ocurrido hasta entonces en su patria, desde la llegada de los conquistadores) no pudo cumplirse por la combinación de guerras civiles y su propia muerte, lo que dejó alcanza para ubicarlo en lugar destacado. Arturo Uslar Pietri le da los títulos de «hombre y maestro» y dice de él que tiene el sabor de los clásicos. En *Crónica de Caracas,* editado por Fundarte, se han reunido los principales trabajos que Rojas dedicó a su ciudad. Con estilo cadencioso el historiador nos cuenta la historia de la ciudad, a partir de una curiosa teoría: al principio, Caracas fue un convento. *Crónica de Caracas,* por Arístides Rojas. Ediciones de Fundarte (Concejo Municipal y Gobernación del Distrito Federal). Caracas, 1983. 167 páginas.

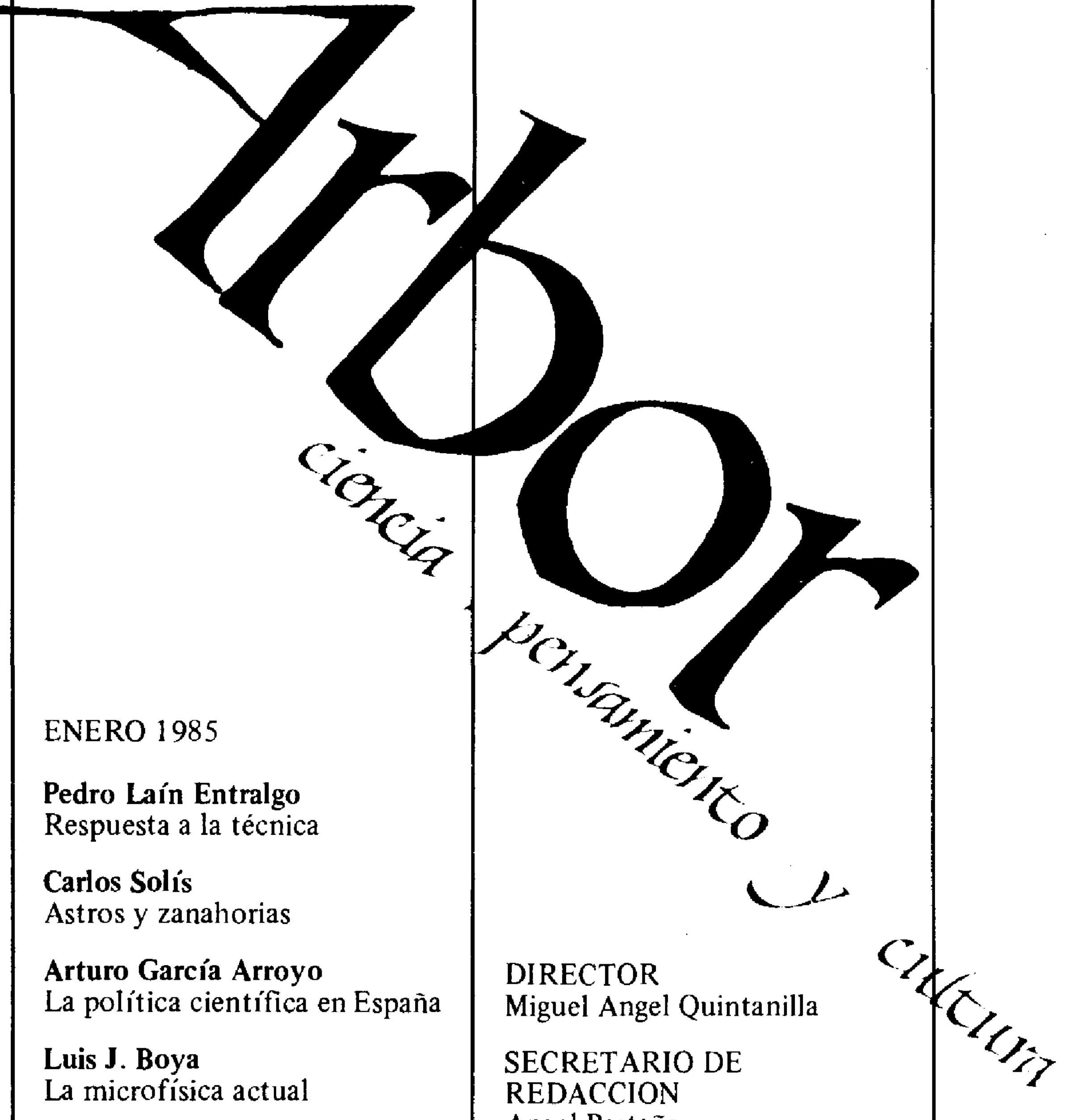
● *Y mientras el arca se alejaba, Noé contempló largamente aquellos animales que se empecinaron en no subir. Quería conservar, al menos en la memoria, la imagen de aquellas especies que el hombre no conocería. Así esperaron con dignidad el ascenso inexorable de las aguas: el unicornio, el ave fénix y el dragón, la arpía, el basilisco, el grifo, el ave roc, pegasos, centauros, sirenas y quimeras...*

Elva Macías tiene cuarenta años y es de Chiapas. Su poesía posee dos características notables: va creciendo de a poco (en la lectura y en el recuerdo) como una planta, y siempre deja un poso de inquietud. Así ocurre, por ejemplo, con su «Adán y Eva sin nostalgia del Paraíso Perdido»:

Salimos sin nada,
ni siquiera una hoja que dijera
rechazados.
Pero probamos el fruto prohibido,
aquél que en el Edén era proscrito
y que en el ancho mundo
del exilio divino
es, por suerte,
nuestro pan de cada día.

Elva Macías cultiva el poema corto, donde no sobra nada. *Imagen y semejanza,* por Elva Macías. «Cuadernos de Humanidades de la Universidad Autónoma de México», 1983. 73 páginas.

• Raúl Chávarri se pasó la vida escribiendo sobre América: su arte, su historia, su cultura. La muerte, en 1984, le impidió culminar el proyecto de concluir una trilogía con ese eterno tema, pero no pudo impedir que el primero de esos eslabones se acabara: lo tituló *Cuerpo de América* y ganó en 1982 el XVII premio Blasco Ibáñez. Se trata de una novela múltiple, contada a partir de varios personajes y distintas localizaciones (Río de Janeiro, Santiago de Chile, la costa del Pacífico). Todo ocurre en treinta y seis horas. Dato interesante: uno de los personajes ha sido sugerido por el escritor argentino Daniel Moyano, amigo de Chávarri. Como aquél, es violinista; como aquél, sufre cárcel. *Cuerpo de América* se lee de una sentada, que es lo que Chávarri quería. *Cuerpo de América,* por Raúl Chávarri. Editorial Prometeo, Valencia, 1983. 214 páginas.—MARIO PAOLETTI *(Alenza, 10. 28003 MADRID).*



ENERO 1985

Pedro Laín Entralgo
Respuesta a la técnica

Carlos Solís
Astros y zanahorias

Arturo García Arroyo
La política científica en España

Luis J. Boya
La microfísica actual

FEBRERO 1985

Julio R. Villanueva
Los anticuerpos monoclonales

Luis Vega
Volviendo sobre la profecía del progreso

Antonio F. Rañada
Paul Dirac y la física actual

Pilar Palop
Educación para la democracia

DIRECTOR
Miguel Angel Quintanilla

SECRETARIO DE REDACCION
Angel Pestaña

COMITE DE REDACCION
Juan Manuel Orza
Luis Alberto de Cuenca
Carlos Solís
Rafael Pardo
Eduardo Rodríguez Farré

REDACCION
Serrano, 127. 28006 Madrid

SUSCRIPCIONES
Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitrubio, 8. 28006 Madrid

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI — Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI

FIN DE SIGLO

REVISTA DE LITERATURA

Dirección:
FRANCISCO BEJARANO Y FELIPE BENITEZ REYES

Redactor Jefe:
JESUS FERNANDEZ PALACIOS

N.º 8

Poemas de EUGENIO DE ANDRADE, CLAUDIO RODRIGUEZ, JULIO MARISCAL, J. M. BENITEZ ARIZA, FELIPE BENITEZ REYES, JOSE JULIO CABANILLAS, JUAN LAMILLAR, ABELARDO LINARES, JULIO LLAMAZARES, D. H. LAWRENCE y CARLOS EDMUNDO DE ORY

Cartas de RICARDO MOLINA y GEORGE ORWELL

Colaboraciones y traducciones de
JOSE LUIS GARCIA MARTIN, J. JAVIER LABORDA, JACQUES CONCARNEAU, JOSE LUIS TELLEZ, JOSE MARIA CONGET, AQUILINO DUQUE, FELIX DE AZUA, FRANCISCO BEJARANO, RAFAEL PEREZ ESTRADA, ANTONIO COLINAS

NOTAS DE LECTURA

Suscripción por cuatro números

España: 1.500 ptas.—Europa: 2.800 ptas.
Otros países: 30 $ USA

Núms. 0 al 3 agotados

Núms. atrasados: 1.000 ptas.

Redacción y administración:

Ancha, 7
Apartado 1724
Teléf. (956) 32 16 04
JEREZ DE LA FRONTERA

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

Consejo de Redacción: Adolfo Canitrot, José Luis García Delgado, Adolfo Gurrieri, Juan Muñoz, Angel Serrano (secretario de Redacción), Oscar Soberón, María C. Tavares y Luis L. Vasconcelos.

Junta de Asesores: Raúl Prebisch (presidente). Rodrigo Botero, Carlos Díaz Alejandro, Fernando H. Cardoso, Aldo Ferrer, Enrique Fuentes Quintana, Celso Furtado, David Ibarra, Enrique V. Iglesias, José Matos Mar, Andréu Mas, Francisco Orrego Vicuña, Manuel de Prado y Colón de Carvajal, Jesús Prados Arrarte, Luis Angel Rojo, Germánico Salgado, José Luis Sampedro, María Manuela Silva, José A. Silva Michelena, Alfredo de Sousa, Oswaldo Sunkel, Edelberto Torres Rivas, Juan Velarde Fuertes, Luis Yáñez, Norberto González y Emilio de la Fuente (secretarios).

Director: Aníbal Pinto.

nº 5 El tema central: «Reconstitución del Estado»

2 volúmenes; 750 páginas **Enero-junio 1984**

- *Exposición introductoria:* Fernando H. Cardoso (Brasil).
- *La crisis de las figuras del Estado:* Jorge Graciarena (Argentina), Ignacio Sotelo (España).
- *Estado y Política:* Juan Carlos Portantiero (Argentina), Henry Pease (Perú), Jordi Borja (España).
- *Estado y economía:* Ricardo Lagos (Chile), Angel Melguizo (España).
- *Estado e internacionalización:* Samuel Lichtenszteyn (Uruguay).
- *Estado y cultura:* José Joaquín Brunner (Chile), Rafael Roncagliolo (Perú).
- *Algunas experiencias latinoamericanas:* Luciano Martins (Brasil), Heinz Sonntag (Venezuela), Xavier Gorostiaga (Nicaragua).
- *España: transición democrática y Estado:* Ludolfo Paramio, Gregorio Rodríguez Cabrero, Joan Prat, Mariano Baena, Jordi Solé Tura, J. L. Cádiz Deleito.
- *Portugal: transición política y transformación del Estado:* Boaventura de Sousa Santos, Augusto Mateus, Manuela Silva, Ernesto Melo Antunes.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE:

- **Reseñas temáticas:** examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen dieciocho reseñas temáticas en las que se examinan **150 artículos, realizadas por G. Aguilera, J. Calderón, L. Macadar, V. Muñoz, G. Rama,** etc. (latinoamericanas); **C. Martín, L. R. Romero, M. R. Zúñiga, S. Gutiérrez, A. Vázquez Barquero,** etc. (españolas); **V. Corrado Simões, A. M. Dias, F. Santos, A. Paiva,** etc. (portuguesas).
- **Resumen de artículos:** 170 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante el año 1983.
- **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.
- **Suscripción por cuatro números:** España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- **Número suelto:** 1.000 pesetas o 10 dólares.
- Pago mediante giro postal o talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Dirección de Cooperación Económica. Revista Pensamiento Iberoamericano
Avda. Reyes Católicos, 4. Teléf. 243 35 68. MADRID-3


Anterior

Inicio

Siguiente

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 98

VOLUMENES MONOGRAFICOS

ANTONIO MACHADO, núm. 11/12, 485 páginas, septiembre-octubre 1949 (agotado)

RAMIRO DE MAEZTU, núm. 33, julio de 1952 (agotado)

RAMON MENENDEZ PIDAL, núm. 238/240, 667 páginas, octubre-diciembre de 1969 (agotado)

RAMON DEL VALLE INCLAN, núm. 199/200, 553 páginas, julio-agosto de 1966 (agotado)

AZORIN, núm. 226/227, ocubre-noviembre de 1968. Colaboran, entre otros: Guillermo de Torre, Rafael Conte, José Antonio Maravall, Carlos Seco Serrano, Marie Andrée Ricau, Luis Sánchez Granjel, Robert Lott, Gonzalo Sobejano, Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Inman Fox, Olga Kattan, Ricardo Doménech, José Luis Cano, Francisco López Estrada, José García Mercadal y Carmen Conde. Un volumen de 531 páginas: 500 pesetas.

PIO BAROJA, núm. 265/267, julio-septiembre de 1972. Colaboran, entre otros: Luis Sánchez Granjel, Jorge Rodríguez Padrón, Domingo Pérez Minik, Julio Caro Baroja, José Corrales Egea, Jesús Pabón, Antonio Martínez Menchén, Charles Aubrun, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, Federico Sopeña, Emilio Miró, Joaquín Casalduero y José Vila Selma. Un volumen de 691 páginas: 750 pesetas.

MANUEL Y ANTONIO MACHADO, núm. 304/307, octubre 1975-enero 1976. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, Francisca Aguirre, Félix Grande, Luis Felipe Vivanco, Charles Aubrun, Francisco López Estrada, Manuel Tuñón de Lara, Emilio Miró, Rafael Lapesa, José Luis Varela, Antonio Carreño, Ricardo Gullón, Paulo de Carvalho Neto, Ernestina de Champourcin, Gustavo Correa, Hugo Emilio Pedemonte, Eduardo Tijeras, Ildefonso Manuel Gil, José Luis Cano, Arnoldo Liberman, Leopoldo de Luis, José María Díez Borque, Ramón Barce, José Olivio Jiménez, Manuel Andújar, Ricardo Senabre, Antonio Martínez Menchén, Luis Rosales, Aurora de Albornoz, José Monleón, Antonio Colinas, Robert Marrast y Guido Castillo. Un volumen de 1.155 páginas: 1.000 pesetas.

JUAN RAMON JIMENEZ, núm. 376/379, octubre-diciembre 1981. Colaboran, entre otros: Francisco Abad, Aurora de Albornoz, Manuel Alvar, Gilbert Azam, Francisco Brines, Claude Couffon, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Murciano, José Ortega, Pedro de la Peña, Cándido Pérez Gállego, Víctor Pozanco, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Antonio Sánchez Barbudo, Jesús Hilario Tundidor y Concha Zardoya. Un volumen de 988 páginas: 1.000 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 36

VOLUMENES MONOGRAFICOS

LEOPOLDO PANERO, número 187/188, julio-agosto de 1965. Colaboran: Luis Rosales, José María Valverde, Ildefonso Manuel Gil, José Coronel Urtecho, Vicente Aleixandre, Fernando Gutiérrez, José Antonio Muñoz Rojas, Gastón Baquero, Dámaso Alonso, Antonio Tovar, José Antonio Maravall, Victoriano Cremer, Pablo Antonio Cuadra, Ricardo Gullón, Ramón de Garciasol, José María Souvirón, Alfonso Moreno, Manuel Sánchez Camargo, Jaime Delgado, Juan Ruiz Peña, Carlos Rodríguez Spiteri, José García Nieto, Francisco Umbral, Carlos Murciano, Oscar Echeverri Mejía, Rafael Soto, Gaspar Moisés Gómez, Raúl Chávarri, Angel Martínez y Emilio Miró. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS ROSALES, número 257/258, mayo-junio de 1971. Colaboran: Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Pablo Antonio Cuadra, Fernando Gutiérrez, Augusto Tamayo Vargas, Jossé María Souvirón, Luis Felipe Vivanco, Emilio Miró, José Coronel Urtecho, José Manuel Caballero Bonald, Ildefonso Manuel Gil, José García Nieto, Rafael Morales, Francisca Aguirre, Rafael Soto Vergés, Eladio Cabañero, Alberto Porlan, David Escobar Galindo, Joaquín Giménez Arnau, Santiago Herraiz, Santiago Castelo, Julio Cabrales, Hernán Dimond, Jacinto Luis Guereña, Dámaso Alonso, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo, Rafael Lapesa, Ricardo Gullón, Dionisio Ridruejo, Pablo Antonio Cuadra, José Hierro, Julián Marías, Rafael Conte, Eduardo Tijeras, Marina Mayoral, Fernando Quiñores, Alicia Raffucci, Juan Carlos Curutchet, Ricardo Domenech, Luis Joaquín Adúriz, Raúl Chávarri, Juan Pedro Quiñonero, Eileen Connolly, José Luis Cano, Luis Jiménez Martos, Jaime Ferrán, Ramón Pedrós, Juan Quiñonero Gálvez, Félix Grande, Alonso Zamora Vicente, Carlos Edmundo de Ory, José Antonio Muñoz Rojas, Ramón de Garciasol, José Alberto Santiago, Marcelo Arroita Jáuregui, María Josefa Canellada, José Antonio Maravall y Albert Portland. Un volumen de 702 páginas: 500 pesetas.

CAMILO JOSE CELA, número 337/338, julio-agosto de 1978. Colaboran: José García Nieto, Fernando Quiñones, Horacio Salas, Pedro Laín Entralgo, José María Martínez Cachero, Robert Kirsner, Paul Ilie, Edmond Vandercammen, Juan María Marín Martínez, Jesús Sánchez Lobato, Gonzalo Sobejano, Vicente Cabrera, D. W. Mac Pheeters, Carmen Conde, Charles V. Aubrun, Antonio Salvador Plans, Tomás Oguiza, Mario Merlino, Sabas Martín, André Berthelot, Angeles Abruñedo, Jacinto Luis Guereña y Sagrario Torres. Un volumen de 333 páginas: 250 pesetas.



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ...... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1). contra reembolso / a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Premio Cervantes: Discursos de Ernesto SÁBATO, Rafael ALBERTI y Luis ROSALES • Czeslav MILOSZ: Desde mi otra Europa • Mario BOERO VARGAS: La teología de la liberación • Loreto BUSQUETS: El mito de la culpa en *La plaza del Diamante* • Francisco RIVERA: Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades • Roberto JUARROZ: Poesía vertical • Textos sobre Thomas MANN, Marcel PROUST y D. A. SIQUEIROS.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.